



Le théâtre de Claire Lejeune : textes et co(n)textes

Cecilia Fernández Santomé

2012

Universidade de Santiago de Compostela

Tese dirixida pola

Doutora Laurence Malingret



Le théâtre de Claire Lejeune :
textes et co(n)textes

Cecilia Fernández Santomé

2012

Universidade de Santiago de Compostela

A doutoranda,

Visto e prace da directora de tese

Cecilia Fernández Santomé

Doutora Laurence Malingret

À ma famille et à mes amis, qui en font aussi partie...

REMERCIEMENTS

À ma directrice de thèse, Laurence Malingret, qui m'a introduite dans l'univers merveilleux de l'écriture de Claire Lejeune. Elle m'a toujours dispensé son soutien, ses encouragements et sa patience.

À Danielle Bajomée, Frédéric Dussenne et Jacques de Decker, qui, sans le savoir, ont nourri mon intérêt et ma passion pour le sujet de ce projet. J'ai pu regarder Claire Lejeune à travers leurs yeux.

À tous les professeurs que j'ai croisés durant mes bientôt dix ans à l'Université de Santiago de Compostela. Ils ont stimulé mon esprit critique et ma volonté d'aller au-delà des évidences. Ils m'ont montré le chemin de la recherche pour satisfaire ma curiosité intellectuelle.

À ceux qui d'une façon ou d'une autre ont participé à cette thèse de doctorat pour l'encourager ou pour l'orienter. Très souvent on a besoin d'un regard étranger à la matière abordée pour nuancer les conclusions tirées.

Je les remercie de tout mon cœur.

REMARQUES

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES DANS UNE LANGUE AUTRE QUE LE FRANÇAIS

Les citations originellement dans une langue autre que le français –notamment en anglais, mais aussi en espagnol ou en galicien- ont été traduites afin de garder la cohésion linguistique du texte. Dans la bibliographie générale, les titres des ouvrages qui ont fait l’objet de ces adaptations apparaissent dans leur version originale.

NUMÉRATION DES NOTES EN BAS DE PAGE

La numération des notes en bas de page est discontinue. Elle recommence à chaque chapitre. Le but est d’alléger le système de consultation des références complémentaires incluses dans cette thèse de doctorat, vu le grand nombre de notes en bas de page.

TABLE DES MATIÈRES

	Page
Remerciements	
Remarques	
Introduction	
Préambule au singulier	i
Hypothèse	iv
Claire Lejeune et la critique	ix
Projet	xxiii
I Co(n)textes	
Chapitre 1	1
1.1. Le théâtre au féminin: perspectives sur la dramaturgie francophone contemporaine	1
<i>Le temps de la réflexion : l'Après-guerre et le débat autour de l'identité</i>	1
<i>À la recherche de visibilité sociale : le mouvement féministe dans la littérature francophone</i>	6
<i>Le féminisme porté sur la scène ou le surgissement d'un théâtre engagé</i>	10
1.2. Le théâtre en Belgique : quelle place y occupe Claire Lejeune ?	31
<i>Pour une approche du théâtre du théâtre belge : positions et dispositions</i>	31
<i>Chronologie de la dramaturgie belge</i>	40
<i>Claire Lejeune et sa venue au théâtre en Belgique</i>	56
II Textes	
Chapitre 2	67
2.1. Chronologie du théâtre de Claire Lejeune	67
2.2. Les enjeux esthétiques et thématiques à l'œuvre	73
2.2.1 Sur le plan linguistique	75
• Le français comme langue littéraire	75
• Le registre linguistique, la prise de parole et la construction des personnages dans le théâtre de Lejeune	99
<i>Les personnages et l'action verbalisée</i>	101
<i>Les principaux marqueurs lexicaux et syntaxiques dans le théâtre lejeunien</i>	111
<i>Le langage et la sexuation des</i>	121

	<i>personnages</i>	
•	Claire Lejeune et les figures de style.	126
	La pratique métaphorique comme enjeu théâtral	
	<i>Quelques considérations préliminaires sur les figures de style analogiques</i>	131
	<i>Production et productivité de la métaphore chez Lejeune</i>	134
	<i>Particularités de la métaphore dans le discours théâtral</i>	141
	-Les métaphores traditionnelles	145
	a.- Le père	147
	b.- La mère	152
	c.- Le fils	160
	d.- Le frère et la sœur	164
	e.- Le chat et la souris	173
	f.- Le soleil	177
	- Les métaphores de nouvelle génération	181
2.2.2.	<i>Sur le plan de l'argument</i>	192
•	Autour de la configuration du dialogue : binarisme et dialectique	192
	<i>La configuration dialectique de l'argument dans le théâtre traditionnel</i>	192
	<i>Lejeune et le principe dualiste dans la construction du dialogue</i>	195
•	La mythologie revisitée ou comment les mythes articulent-ils l'argument théâtral	215
	<i>Le mythe, articulateur des cosmovisions humaines</i>	215
	<i>Le champ artistique et le mythe comme source</i>	219
	<i>La portée du mythe dans l'écriture lejeunienne</i>	225
	<i>Classement et caractérisation des références mythiques dans le</i>	234

<i>théâtre de Lejeune</i>	
-Les mythes d'origine religieuse	234
a.- La pomme et le serpent	238
b.- La Sainte Famille	252
c.- La Sainte Vierge Marie	255
d.- Saint Georges et le dragon	261
-Les mythes d'origine païenne	275
a.- Ariane	284
b.- Don Juan	288
Conclusion	
Des contextes aux textes: pour une herméneutique du théâtre de Claire Lejeune	296
Bibliographie	307

INTRODUCTION

Préambule au singulier

Claire Lejeune. Bientôt six ans que je cherche à dévoiler les secrets de son écriture, à retrouver enfin cette espèce de clé de voûte qui me guide vers l'essence de sa parole, vers le miel de son écriture. De longues années de lecture, de relecture qui m'ont submergée dans le tourbillon de l'utopie fraternelle et m'ont poussée à des réflexions que je n'avais jamais envisagées. L'être femme, la maternité, le désir ou les rapports des sexes semblaient pour moi des notions quelque peu démodées, usées, périmées. Les années '60 et '70 étant déjà loin dans le temps, j'étais persuadée qu'il fallait trouver une autre voie de passage pour nous exprimer, nous les femmes. Mais elle est venue pour tout bouleverser, pour me donner à croire qu'il y avait encore des choses à dire à propos de la féminité et de la masculinité. Et qui plus est, à propos de leur cohabitation. L'esquisse d'une entité mitoyenne entre les deux pôles que sont l'homme et la femme est la trace ultime de cet esprit conciliateur qu'est Claire Lejeune.

*Se situant au-delà de toute polémique plus ou moins stérile sur le plan biologique, psychiatrique ou social, elle a bâti un système philosophique fascinant et d'une richesse inépuisable. Pourtant, les premières approches de ses œuvres n'ont pas été faciles. J'ai fait sa connaissance à travers le rituel presque initiatique qui coule entre les lignes de son célèbre *Le livre de la sœur*. La réédition belge du chef-d'œuvre publié aux éditions L'Hexagone en 1992 m'est parvenue presque par hasard, moi qui*

ne connaissais que peu la littérature d'expression française en dehors de la France. Et elle m'a profondément touchée. D'emblée parce que le style rhétorique si cher à Claire Lejeune m'échappait, mais aussi par la force presque surnaturelle d'autant de métaphores qui défiaient ma compréhension générale, m'obligeant à refaire constamment mon travail d'exégèse. Des jeux de mots, des références voilées, des calembours resplendissants me mettaient mal à l'aise et épuisaient mes capacités. Mais peu à peu je suis sortie du labyrinthe de ses essais, guidée par le fil d'Ariane reliant ses œuvres.

J'ai été finalement rassurée par l'air paisible de son langage, par la beauté de ses images, par le caractère bien vivant de son discours. Claire Lejeune est un faisceau rayonnant dans la philosophie contemporaine. Toujours si subtile et en même temps si claire, elle me faisait des milliers de clins d'œil qui m'invitaient à continuer ma tâche de chercheuse. Lejeune partait dans le monde des mythes au féminin, qui allaient devenir un outil exceptionnel pour réhabiliter la mémoire du tiers exclu. Et moi avec elle. C'est comme cela qu'elle m'a conduite de l'autre côté du miroir, pour regarder sans être vue, pour me regarder moi-même et retrouver une voix à moi qui me permette de tout dire. De dire Claire Lejeune. Elle est devenue une présence familière pour moi. Je me rapporte à elle comme une fille à sa mère, comme une sœur à sa sœur aînée ou, plus exactement, comme une petite-fille à sa grand-mère qui lui raconte des histoires merveilleuses pleines de femmes vaillantes et courageuses qui brisent les chaînes du silence pour prendre en main leur vie. Même fuyante, je suis ses pas cadencés, ralentis puis fébriles. Elle me fuit et je la suis. Voilà la synthèse de l'amour que j'éprouve pour

sa façon de parler des choses les plus banales et des plus élevées sans jamais quitter la danse de la métaphore.

(Fin du singulier)

HYPOTHÈSE

Il est complexe de fournir une définition de Claire Lejeune (Havré, Hainaut, 1926-Mons, 2008). Ni les étiquettes ni les catégories ne marchent chez elle. Son parcours et personnel et professionnel est celui d'une femme hors de toute limite ou contrainte. Excessive. Excellente. On pourrait la classer comme une intellectuelle tout-terrain, d'une capacité expressive et réflexive surprenante et d'une lucidité seulement rapportable à l'étymologie de son prénom. Elle n'est pas qu'une écrivaine. Elle a pratiqué la critique littéraire, l'auto-analyse ou la philosophie dans son versant métaphysique pour essayer de décortiquer une réalité –la sienne, celle d'une femme belge de classe moyenne venue à l'écriture comme si d'une épiphanie cathartique il s'agissait, mais aussi la nôtre, la vôtre, la leur tant elle vise l'universel de la vie humaine- le plus souvent difficile à appréhender. Elle s'est même intéressée à la photographie et au traitement des images avec un succès plus que remarquable¹.

Sa littérature témoigne aussi de cette curiosité, de cette soif de nouvelles expériences toujours stimulée par la quête de réponses complexes. Bien que ses débuts comme poétesse (*La gangue et le feu*, 1963) pouvaient lui augurer un certain avenir dans le champ de la lyrique, elle s'est laissé tenter par d'autres formules expressives quelque peu éloignées mais complémentaires. Ses débuts dans le champ de la poésie

¹ De la convergence du modèle photographique et de la matière essayistique sont nés quelques-uns des grands chefs-d'œuvre de Claire Lejeune. Pourtant, c'est l'un de ses premiers essais, *L'œil de la lettre* (1984), qui représente le mieux cette écriture. Chez *Le Cormier* -la maison d'édition bruxelloise- elle a fait publier ce texte vraiment innovateur surtout du point de vue de son format. Ainsi, celui-ci est le résultat de l'intersection du contenu dissertatif et des « photographismes » réalisés par l'auteure. Elle les a exposés dans des centres culturels et artistiques de son pays d'origine, mais aussi au Québec et même au Japon. Ces images, représentatives du travail visuel de Lejeune, sont le résultat d'un complexe processus de solarisation qu'elle applique au négatif photographique.

témoignent d'une profonde sensibilité, d'un lyrisme très fin et d'un goût pour la parole hermétique qui n'abandonna pas par la suite son écriture et qu'elle mena jusqu'à son expression paroxystique dans ses chefs-d'œuvre essayistiques. C'est ainsi que ses poèmes évoluèrent vers des formes plus complexes et raffinées, foncièrement marquées par une volonté d'expérimentation. C'est ainsi qu'elle découvrit le genre de l'essai, qu'elle cultiva largement. Elle le remania à sa volonté jusqu'à produire un micro-espace littéraire personnel : celui de « l'essai poétique »². Cette étiquette d'emblée quelque peu contraignante que les éditeurs de son texte *Âge poétique, âge politique* (1982) lui accordèrent devint une espèce de marque personnelle, de drapeau qu'elle brandit avec fierté depuis l'instant où elle y fut confrontée.

Presque une dizaine de travaux de réflexion furent publiés sous cette dénomination, constituant le gros de la production littéraire de Lejeune. La liste en est longue: *L'atelier* (1979), *L'œil de la lettre* (1984), *Âge poétique, âge politique* (1987), *Le livre de la sœur* (1993), *Le livre de la mère* (1998), *La lettre d'amour* (2006). Les trente ans qui séparent *L'atelier* et *La Lettre d'amour* furent le temps du perfectionnement d'un système poét(h)ique³ fait de la convergence des formes aphoristiques, fragmentaires, de la parole urgente enfin; et d'une pensée mûrie par le biais de l'engagement civique et intellectuel. Toujours innovatrice, ces textes ont peu – ou rien- à voir avec le modèle canonique de l'essai. De Michel de Montaigne à Jean-

² « Claire Lejeune n'abandonne toutefois la poésie qu'en apparence. Viscéralement poète, elle ne cesse jamais de l'être même quand elle choisit de transcrire ses pensées, ses réflexions, sur la vie, sur sa vie, sur la condition humaine, sur l'écriture ». (Frinckx et alii., 1994 : 246). [Le souligné substitue les italiques de l'auteur(e). Dorénavant je me servirai de ce système pour marquer l'emphase originale dans les citations courtes qui ne sont pas en retrait du texte. Le but est de respecter le sémantisme des nuances associées à la typographie des sources. Les caractères gras dans les citations correspondent toujours à l'auteur(e), tout comme les italiques dans les citations en retrait].

³ Je me servirai de ce néologisme pour désigner et la dimension esthétique et philosophique de la littérature de Lejeune. Pour enlever toute ambiguïté, j'utiliserai le terme « poétique » pour parler en exclusivité de l'approche lejeunienne des aspects formels du texte.

Paul Sartre, de nombreux penseurs ont formulé leurs thèses à l'aide de la linéarité du support rationaliste. Chez Claire, la raison déraisonnée, ce beau paradoxe, règne. Voilà l'essence de sa proposition littéraire. C'est le chant de la différence du contenu comme de la forme. Son esthétique est le résultat de l'exploration des contrastes menés à la limite. C'est le surgissement d'une nouvelle *poiesis* fondée sur le paroxysme de l'opposition.

Pourtant, la démarche de ces travaux de réflexion n'est pas liée en exclusivité au format dissertatif. Le substrat poétique devenu une constante, l'hybridité s'y impose. Ce qui l'a peut-être poussée à faire un bond en avant et tenter une autre formule d'expression : le théâtre. Loin de la prolixité de son étape essayistique, l'expérience dramaturgique chez Claire Lejeune n'a comme résultat que quatre pièces longuement remaniées. Pourtant –englouti par le poids de la révolution esthétique contenue dans ses essais- ce théâtre apparaît comme un dernier stade de celle-ci, comme une étape de clôture où le rideau tombe sur la plume de cette écrivaine inclassable.

Parmi la critique spécialisée, on a parfois le sentiment que le nœud de la production littéraire de Lejeune est représenté par les quelque dix ouvrages théoriques-poétiques publiés sous l'étiquette d'« essai poétique». Comme s'ils incarnaient toutes les particularités de la proposition intellectuelle et artistique de l'écrivaine belge. Ce qui les précède ou ce qui les suit n'est qu'accessoire, une période naturelle et nécessaire sur le chemin vers le sommet qu'est son travail dissertatif ou de retour de celui-ci. C'est ici que je me pose la question autour de laquelle est axé mon projet de thèse : que représente l'expérience théâtrale chez Claire Lejeune ? Qu'enferment ces quatre pièces

solitaires [à savoir : *Ariane et Don Juan ou le désastre* (1997), *Le chant du dragon* (2000), *Je m'appelle Marie* (2002), *Les Mutants* (2004)] dans leur intérieur?

Ce projet de recherche répond au besoin d'approfondir les conclusions tirées dans des études préalables autour de différents aspects de la poétique de Claire Lejeune. Une première approche motiva l'élaboration de mon Travail de Recherche Dirigé (TIT), intitulé « La distinction féminine: étude des mécanismes d'entrée des écrivaines dans le champ littéraire francophone. Nouvelles perspectives sur l'œuvre de Claire Lejeune » (2009). Je dressai un cadre d'étude général autour de divers aspects de type structurel et macrostructurel qui ont affecté la formation et le développement de Claire Lejeune comme écrivaine. Une fois établies et consolidées les bases de la recherche, il fut temps d'aborder des aspects textuels sans jamais délaisser leur mise en rapport avec les dynamiques socioéconomiques qui entourent l'œuvre littéraire. Cela eut comme résultat la production d'un nouvel ouvrage d'analyse : « La récursivité en littérature. Eros, thanatos ou la circularité à l'œuvre chez Claire Lejeune » (2010), que je soutins comme mémoire de licence.

Le corpus de ces deux travaux était fondamentalement restreint à l'étude des textes essayistiques de l'écrivaine belge. Autour des œuvres *Âge poétique, âge politique* ; *Le livre de la sœur* et *Le livre de la mère*, j'ai tiré des conclusions à portée générale qui fournissent une perspective globale de ce que constitue la notion de littérature chez Lejeune. En fait, la poésie comme l'essai ne sont chez elle que des véhicules privilégiés d'expression au service du maniement d'une cosmovision particulière autour du « genre » comme moteur événementiel. Empruntant le titre du chef d'œuvre de René Char –ce poète si cher à Lejeune-, j'oserai dire qu'il existe tout

un réseau de vases communicants entre ces deux patrons génériques. Bien qu'une lecture exhaustive des connexions existantes entre eux n'ait pas lieu d'être faite ici, il suffit de rappeler le sous-titrage éditorial de ses ouvrages de réflexion pour en témoigner. Cette convergence au-delà des frontières de l'esthétique invite à imaginer une familiarité de même nature entre ces expériences préalables et ce qui est peut-être son projet le plus ambitieux : le théâtre.

Si l'on considère le théâtre de Lejeune comme la culmination –en tant que la dernière étape- de son long chemin intellectuel, il serait intéressant de voir le rapport que ce nouveau choix formel entretient avec les moules stylistiques préalablement opérés. En fin de compte, il y a un sujet de base à ne pas négliger : si l'on observe que la transition de la poésie à l'essai recouvre le raffinement des propos intellectuels et philosophiques exposés sous l'apparence de l'expérimentation esthétique qui abrite la complexité thématique croissante, le passage au théâtre ne devrait pas s'abstraire de cette tendance. Ainsi, il faudra s'arrêter sur le rôle que l'écriture dramatique joue en tant que troisième pointe de la triade de genres littéraires modelée par Claire Lejeune. Il s'agira enfin d'éclaircir le poids que la formule théâtrale a eu dans le processus de perfectionnement du discours de la fratrie que l'écrivaine belge conçut.

CLAIRE LEJEUNE ET LA CRITIQUE

Claire Lejeune est peut-être l'une des écrivaines belges contemporaines les plus prolifiques et, paradoxalement, les moins connues non seulement du grand public, mais aussi de la critique spécialisée. L'écriture de Claire Lejeune reste l'apanage de quelques fidèles qui ont eu le privilège de la rencontrer de son vivant et qui ont pu valoriser non seulement la qualité esthétique de ses œuvres, mais aussi leur portée éthique.

Peut-être dû au caractère assez restreint des réseaux de diffusion de ses œuvres (ce qui d'autre part est un problème endémique de la littérature belge en général), ou par la complexité intrinsèque à celle-ci, les parutions portant sur ses œuvres ne sont pas nombreuses. Ce furent davantage ses collaborateurs intimes qui se chargèrent de la diffusion, promotion et exégèse de ses textes. Ainsi, on peut parler de l'existence d'une espèce de cercle réduit de spécialistes qui s'y sont consacrés. Ce qui réussit à mettre en valeur le caractère prétendument hermétique, presque prosélytique de son écriture. Ce qui fait qu'elle ne soit mentionnée qu'en passant dans les dictionnaires et les compilations de littérature belge contemporaine. Pour une meilleure compréhension du statut de Claire Lejeune dans le système culturel belge, je me propose ici de faire un parcours sommaire à travers l'évolution de cette écrivaine au sein du sous-champ de grande production et de celui de production restreinte. Les rapports qu'elle a entretenus avec les différentes instances qui y interviennent serviront à nous fournir un cadre de référence pour l'analyse de la démarche générale de Lejeune comme écrivaine. Les relations tissées entre elle et le domaine éditorial, ainsi que d'autres producteurs culturels et le milieu de la critique spécialisée sont le complément nécessaire au

traitement des textes. Comment a-t-elle envisagé la production et diffusion de ses œuvres ? Quels rapports stratégiques a-t-elle entretenus avec les maisons d'édition ? Ces questions entraînent des réponses le plus souvent complexes mais qui peuvent contribuer à nuancer la portée des innovations menées à terme par Lejeune ainsi que sa perception du fait littéraire.

Tout d'abord, il faut rappeler que le profil de Claire Lejeune –femme, poétesse et belge- la situait a priori non seulement en dehors de la métropole culturelle francophone, mais aussi dans la périphérie du système littéraire national dans lequel elle visait à s'insérer. Être femme –dans un milieu traditionnellement dominé par des agents culturels de sexe masculin-, faire de la poésie –genre minoritaire face à la prédominance du roman contemporain- et habiter en Belgique –alors que le centre de diffusion artistique en langue française est historiquement situé à Paris- semblaient la placer en exclusivité dans l'orbite des petites entreprises d'édition. Interrogée par Marcel Voisin (1988 : 111- 112) à propos de la place que sa littérature occupait dans ce cercle, elle avoua :

Il n'y a pas de marché littéraire où cette parole du désert se vende à la foule comme des petits pains. Il faut toutefois la publier, sachant qu'elle prendra le temps qu'il lui faut pour parvenir à l'oreille de ses destinataires. La solitude est inhérente au métier de penseur de fond : de le comprendre la rend de moins en moins amère. La pire des damnations serait de gauchir sa parole, de vouloir la vulgariser pour qu'elle atteigne le grand public.

Foncièrement lucide et consciente de cet ensemble de facteurs, Lejeune s'est

engagée dans le tissage d'une vaste trame de liens éditoriaux très souvent orientés plutôt par la recherche d'une ampliation du capital symbolique dont elle disposait plus que par l'ambition d'un certain profit matériel. Cela l'a définitivement placée au sein d'un circuit de diffusion plus restreint mais comportant un taux important de prestige vis-à-vis des agents culturels qui l'entourent. En fait, ses prises de position affectent non seulement les relations avec ses concurrents, mais avec d'autres intégrateurs du champ littéraire en question comme la critique ou les éditeurs. Dans les chapitres consacrés à l'étude des textes (2.1 et suivants) on analysera plus en détail les implications de ses choix éditoriaux et leur valeur stratégique.

Depuis la parution en 1963 de son *opera prima* poétique chez *Phantomas* –la maison d'édition bruxelloise-, Claire Lejeune établit des liens stables avec un cercle réduit d'éditeurs répondant à un patron déterminé : appartenant au domaine francophone, doués d'une infrastructure de distribution restreinte et plutôt spécialisés dans la publication d'œuvres des genres littéraires les moins populaires (tels que la poésie, l'essai ou le théâtre). La plupart de la production intellectuelle de Lejeune est paru chez l'une de ces quatre entreprises éditoriales : *Le Cormier*, *Labor*, *Luce Wilquin* et *L'Hexagone*. L'importance d'un tel réseau éditorial toujours en cours de formation est mise en relief par Martine Renouprez lorsqu'elle s'arrête sur la solidité du rapport existant entre l'écrivaine et la première des entreprises préalablement énumérées :

En 1966, Fernand Verhesen publie *Le Pourpre* aux éditions Le Cormier qu'il a fondées et qu'il dirige. Claire a le sentiment de trouver dans cette maison d'édition le lieu d'accueil qui convient le mieux à son écriture. La diffusion des livres s'y fait à long terme, l'audience est restreinte, mais elle

s'adresse à un public particulièrement réceptif à la poésie, à un lectorat essentiellement composé de poètes. (Renouprez, 2005 : 22- 23)

Cependant, la plupart des maisons d'édition mentionnées ont en grande mesure soutenu et encouragé sa consécration dans le champ littéraire francophone belge, *L'Hexagone* (dont le siège social est à Montréal) incarna l'opportunité de se faire connaître de l'autre côté de l'Atlantique. Transcendant les limites physiques intrinsèques au système culturel dans lequel elle initia son parcours intellectuel, cette maison d'édition spécialisée en poésie lui permit de se faire un nom parmi les écrivaines féministes de la branche francophone, en même temps qu'elle renouait ses contacts avec des penseuses de la taille de Madeleine Gagnon ou d'Annie Leclerc⁴.

Pour Jacques De Decker, il n'est pas étonnant que Claire ait publié au Québec car « son mode de penser est inclassable dans nos contrées, il est plus familier de l'autre côté de l'océan, où les débats de conscience présentés sur la place publique ont davantage droit de cité ». (De Decker, 1987, dans Renouprez, 2001 : 519)

De façon plus sporadique, elle s'inclina pour des collaborations avec d'autres maisons d'édition à ne pas négliger comme c'est le cas de la française *José Corti*,

⁴ Ne figurant pas jusque-là à l'intérieur d'un mouvement, d'un courant, voire d'une école littéraire qui la protège et qui légitime ses œuvres, Claire Lejeune a été incorporée à partir de ce moment à la vague d'écriture féminine et féministe dont des auteures telles que Madeleine Gagnon, Annie Leclerc, Nicole Broussard ou Hélène Cixous étaient à la tête. L'étiquetage à l'intérieur d'une tendance artistique peut certainement sembler contraignant, obligeant celui ou celle qui s'y intègre au respect de normes d'écriture et de pensée plus ou moins explicites mais incontournables. Malgré cela, les mouvements intellectuels ont surtout une fonction rassurante pour leurs membres. À l'abri d'un groupe défini et stable, les écrivaines qui, comme Lejeune, émergeaient dans les années '60 et '70 ont trouvé des mécanismes de renforcement de leur place à l'intérieur du champ littéraire.

traditionnellement associée à la promotion des écrivains surréalistes du début du XX^{ème} siècle et toujours en tête de l'avant-garde poétique francophone. Parallèlement, elle a essayé des incursions dans le domaine francophone suisse de la main des éditions *Rencontre* (avec la parution du recueil *Le Dernier Testament*, en 1969). Des aventures éditoriales moins représentatives, mais également intéressantes ont été ses publications chez *La Nouvelle Barre du Jour*, maison d'édition montréalaise (d'où sont nés les essais *Court-circuit* et *Du point de vue du tiers*, tous les deux en 1983) et, de retour en Belgique, chez *L'Ambedui* (*Ariane et Don Juan ou le désastre*, 1997) ou chez *Lansman* (*Le chant du dragon*, 2000).

C'est la conjugaison des principes d'autonomie (diffusion des œuvres à travers des éditions spécialisées) et d'hétéronomie (collaboration avec de grandes maisons d'édition) qui a donné un certain équilibre à sa production. Elle ne s'est pas résolument décidée pour l'une ou l'autre de ces modalités d'édition. Cela lui a permis de garder une position intermédiaire entre la marginalité de ceux qui refusent d'être insérés dans la machinerie de l'exploitation des biens culturels à grande échelle et ceux qui se laissent emporter par la recherche de profit économique.

Ce travail d'insertion dans le circuit de quelques-unes des maisons d'édition francophone les plus réputées n'a pas épuisé la soif d'expériences esthétiques et thématiques. Ainsi, en même temps qu'elle réussissait à se faire un nom en Amérique comme en Europe, elle s'engagea dans la création de deux tribunes d'expression propres. En tant que fondatrice et animatrice principale des *Cahiers internationaux de Symbolisme* (depuis 1962) et de la revue *Réseaux* (1965) elle créa non seulement un système de diffusion universitaire de ses théories, mais aussi une voie privilégiée

d'accès à d'autres intellectuels avec lesquels elle a très souvent nourri des rapports de *feedback*. Gaston Bachelard, cette figure des lettres françaises encouragea largement son premier projet en tant qu'éditrice.

En effet, et simultanément aux parutions en format standard, elle utilisa les *Cahiers* pour la diffusion de quelques-uns de ses textes expérimentaux, comme c'est le cas de la pièce *Les mutants* (2004). La flexibilité des périodiques lui offrait ainsi un terrain aboné à la relecture, à la révision et à la réécriture de ses propres propositions littéraires. Des brouillons et des simples notes prises à toute vitesse sont parus sous la forme d'esquisses d'un nouvel essai, d'un autre projet dramatique (tel est le cas de *La cinquième dimension*, 2006). Voilà une belle manière de prendre du recul par rapport aux exigences des entreprises d'édition et leur tentative de modeler –dans la mesure du possible- le style de Lejeune (au moyen notamment de l'insertion de sous-titres qui fonctionnent comme marqueurs génériques dans ses ouvrages et qui contraignent en quelque sorte la liberté formelle dont ceux-ci témoignent).

Mais, une fois analysée la politique éditoriale développée par Claire Lejeune, il reste encore à traiter un chapitre fondamental dans son rapport avec les superstructures culturelles : sa relation avec la critique spécialisée. Celle-ci a été foncièrement déterminée par deux aspects capitaux : le niveau de diffusion de ses œuvres et leurs caractéristiques esthétiques et thématiques assez particulières. Comme on l'a déjà expliqué tout au début de cette rubrique, le ton élevé, abstrait et très intellectuel des œuvres de cette écrivaine belge ont contribué à produire le sentiment d'être face à une littérature plutôt adressée à une minorité d'élus familiarisés non seulement avec la doctrine philosophique et éthique qui l'inspire, mais aussi avec le registre de langue

recherché et obscur qui l'enferme.

Ses poésies comme ses essais reposent sur des fondements théoriques de nature métaphysique (tournant autour de la nature humaine et les rapports des sexes, par exemple), voire mystique (il y a de nombreuses références à la tradition religieuse chrétienne) ou mythique (il faut remarquer la surabondance de motifs relevant de l'histoire légendaire occidentale et orientale, reprenant des personnages et des événements de l'imaginaire et de l'iconographie anciens). Le grand volume des références croisées entre ses différents travaux ainsi que les emprunts que Claire Lejeune fit à des intellectuels issus de domaines aussi divers que les mathématiques (René Thom), la psychiatrie (Sigmund Freud), la psychanalyse (Jacques Lacan), la littérature (Arthur Rimbaud, René Char) ou la philosophie (Platon) semblent faire balancer ses récepteurs potentiels entre un intérêt supplémentaire pour leur étude et le désespoir de la méconnaissance. Le contact direct ou référentiel avec d'autres poètes et écrivain(e)s lui a permis de tisser un subtil réseau de connaissances et de reconnaissances qui ont contribué à légitimer sa prise de position littéraire et intellectuelle. Mais les difficultés inhérentes au décodage de cet amalgame référentiel bannissent l'accès généralisé aux textes. Et si le lecteur moyen doit faire face à des problèmes d'interprétation, la critique spécialisée ne peut pas non plus s'en abstraire. En plus, la circulation assez restreinte de ses œuvres les contraint à une moindre répercussion dans les cercles consacrés à l'étude de questions littéraires.

Mise à part la thèse de doctorat soutenue par Martine Renouprez en 2001 (sous la direction d'Estella de la Torre et intitulée « La démarche poétique de Claire Lejeune ») et son excellent travail *Claire Lejeune. La poésie est en avant*, publié en 2005

chez *Luce Wilquin*, la liste d'articles et d'ouvrages dont l'écriture de Claire Lejeune a fait l'objet se limite à quelques préfaces et références isolées, ainsi qu'à des comptes-rendus. De façon non exclusive, elle fit aussi l'objet de la thèse de doctorat comparatiste de Fabienne Eliane Ardu *« Discours de l'altérité en Belgique francophone contemporaine : Claire Lejeune, Caroline Lamarche, Nicole Malinconi et Amélie Nothomb »*, présentée au Département de Français de l'Université de Southwestern Louisiana (aux États-Unis, 1999).

C'est son chef-d'œuvre *Le livre de la sœur* (1993) qui a le plus attiré l'attention de la critique, étant considéré comme le sommet de sa production essayistique. C'est pour cela que l'essentiel des analyses autour de la littérature de Lejeune le prennent comme point de départ. Tels sont les articles de Renée Linkhorn (*« Le Livre de la sœur by Claire Lejeune »* dans *The French Review*. Vol. 70. N° 2. Décembre, 1996) ou de Martine Renouprez elle-même (*« Reseña de El libro de la hermana de Claire Lejeune »* dans *Francofonía*. N° 11. 2002. Elle révisé la première traduction espagnole de l'essai de Lejeune). Dans un tout autre ordre de choses, Joseph Labat a aussi publié un compte-rendu très intéressant du texte *Âge poétique, âge politique* (*The French Review*. Vol. 63. N° 6. Mai, 1990), qu'il conjugue avec un panorama plus général de l'écriture de Lejeune.

D'autre part, il est aussi intéressant de remarquer sa présence dans des ouvrages collectifs de nature anthologique qui lui décernent des rubriques brèves ou des notices peu approfondies, dans des analyses qui correspondent plutôt à des notes biobibliographiques ou à des listes événementielles. Ainsi, Claire Lejeune jouit d'une entrée indépendante dans des parutions du domaine francophone comme de

l'anglophone. Sans en dresser une liste exhaustive, il faut nommer parmi celles-ci : *Terre d'écarts : écrivains français de Belgique* (présenté par André Miguel et Liliane Wouters, 1980) ; *Lettres françaises de Belgique : mutations* (sous la direction de Paul Émond et de Jacques de Decker, 1980) ; *Alphabet des lettres belges de langue française*, d'Alberte Spinette (1982) ; *Thirty voices in the feminine*, édité par Michael Bishop (1996) ; *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française. De Marie de France à Marie NDiaye*, par Christine P. Makward et Madeleine Cottenet-Hage (éditrices, 1996) ; *Littérature belge de langue française*, sous la direction de M. Joiret, Marie-Ange Bernard et de Corinne Hoehn (1999) ou *Belgian women poets : an anthology*, de Renée Linkhorn et J. Cochran (2000).

D'autres volumes collectifs qui incluent des articles portant sur divers aspects de sa production littéraire sont : *Les paradigmes du plaisir et ses avatars* (dirigé par Christiane Kègle et Mónica Zapata, 1995) *Réécriture des mythes* (édition de Joëlle Cauville, 1997) ou *Récit et connaissance* (coordonné par François Laplantine et alii., 1998). Sur un autre plan et dans une perspective plus technique et objective du fait littéraire, *Le Dictionnaire des littératures de langue française*, de Beaumarchais, Couty et Rey (1984) lui décerne une petite rubrique ; ainsi qu'Halen et Berg (2000), directeurs du volume *Littératures belges de langue française (1830- 2000). Histoire et perspectives*.

L'inclusion dans ce genre de parutions ne fait que témoigner de l'incorporation progressive de l'auteure au système littéraire belge et francophone, ainsi que son accès définitif au milieu académique par le biais de l'intérêt relatif éveillé chez la critique. Les anthologies ne sont que la trace visible du niveau de consécration atteint par un

producteur quelconque au sein de son champ artistique. Toute mention constitue en quelque sorte un mot de reconnaissance, ce qui contribue de façon inhérente à la montée du prestige –du capital symbolique- de son récepteur. En ce sens, la valeur symbolique des volumes collectifs ne diffère pas trop du décernement de prix accordés par ceux qui détiennent le pouvoir symbolique et réel dans un système culturel quelconque⁵.

Respectée dans le milieu intellectuel par ses pairs mais aussi par ceux qui y interviennent en tant qu'actants périphériques (c'est-à-dire en tant que membres de l'engrenage de distribution, de diffusion et de qualification des œuvres) les dernières années de Lejeune « [...] *sont marquées par une reconnaissance institutionnelle* » (Renouprez, 2005 : 25). Ce qui se traduit par l'obtention d'une place de mérite au sein de l'entité qui représente par excellence la fusion entre l'art et les cercles du pouvoir : l'Académie.

Claire Lejeune est en effet élue à l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique en 1997. [...] En 1998, elle est également élue présidente du Conseil scientifique du CRI- GREGO (Centres de Recherche sur l'Imaginaire : Groupement de recherches européennes coordonnées) à la Maison des Sciences de l'Homme à Paris. Notons aussi qu'elle est membre du Conseil d'Administration des Archives et Musée de la Littérature à Bruxelles et du Centre d'Études québécoises de l'Université de Liège. (Renouprez, 2005 : 25)

⁵ Sur cela, il est intéressant de rappeler que Claire Lejeune reçut en 1984 le Prix Canada-Communauté française de Belgique pour l'ensemble de son œuvre. L'obtention de ce prix constitue le premier acte public d'importance par lequel on reconnaît le mérite de sa production littéraire. Voilà une espèce de point d'inflexion dans son parcours professionnel que Martine Renouprez (2005 : 24) qualifie comme « *l'obtention de [...] légitimité au sein de l'institution littéraire québécoise* ». Un nouveau prix lui fut octroyé en 1995 par l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique.

Du côté de la réception par la critique, il est remarquable que le gros de la production développée autour de Lejeune prenne comme point de départ –et presque en exclusivité- le remaniement qu'elle opéra sur le moule de l'essai traditionnel, considéré alors comme le cœur de ses travaux en littérature. De Marc Quaghebeur à Marcel Voisin, de nombreux chercheurs ont essayé de fournir une définition de son essai poétique autant sur le plan stylistique que thématique. Il a fait l'objet d'un volume entier des *Cahiers Internationaux de Symbolisme* dans le numéro spécial « Tempo di Roma » (2009), ce qui constitua une espèce d'hommage posthume à l'écrivaine belge. À part cela, et en guise d'exemple, voilà quelques titres d'articles tournant autour de ce même sujet : Jacques Paquin, « Pensée et expression poétique dans les essais de Claire Lejeune » (1995) et « La pensée du poétique dans les essais de Claire Lejeune » (1996) ou Martine Renouprez, « La mémoire et l'oubli dans les essais de Claire Lejeune » (2003). D'autre part, et de façon plus générale, la poétique de Lejeune a fait l'objet d'études comme ceux de Marc Quaghebeur, « Claire Lejeune ou la mort à l'œuvre » (1980) ou de Marcel Voisin, « Pensée et poésie : Entretien avec Claire Lejeune » (1988).

Cette dernière parution créa un pont entre la tâche de critique et celle d'auteure. Du mélange des deux surgit alors un espace mitoyen de dialogue dont Lejeune elle-même profita pour transcender les limites de l'écriture littéraire et s'engager du côté de la réflexion de type critique. Elle expérimenta cette distance lors de la préparation de travaux comme « Belgique, ma sœur ... », dans lequel elle éclaircissait son point de vue sur la question de la « belgitude » et le sentiment de citoyenneté (paru dans *Poésie et politique : mélanges offerts en hommage à Michel van Schendel*, 2001) ou de sa

contribution au volume *L'arrière-pays des créateurs* (2003), coordonné par Virginie Devillers, intitulée « Faire son miel ».

Dans un tout autre ordre des choses, elle s'engagea aussi dans la tâche de critique théâtrale pour faire une auto-analyse de sa dramaturgie. Il n'est pas à négliger cet effort d'objectivisation par rapport à sa propre écriture, ce qui la poussa à se mettre dans la peau d'un agent externe à l'œuvre alors qu'elle était au cœur même de son processus d'élaboration. Comme résultat de cette initiative, on a le texte « Entre poésie et théâtre : le chemin d'une vie » (2006, publié dans *Théâtre et société*, sous la direction de Ginette Michaux et de Jacques de Decker). Voilà un chapitre très singulier et d'une grande valeur documentaire en tant que point de repère pour la recherche autour de la conception du fait théâtral chez Claire Lejeune et des fondements de sa dramaturgie. À part ce regard rétrospectif qu'elle porte sur l'ensemble de sa production dramatique, il est intéressant aussi de remarquer son goût pour la réflexion méta-théâtrale à travers ses personnages. Très souvent, l'insertion de commentaires fictionnels vient suppléer le manque d'une poétique du théâtre formellement établie. Elle s'y questionne –de façon presque rhétorique- sur la démarche sociale du drame. Ainsi, c'est en ce sens qu'il faut interpréter des répliques comme celle qui suit :

ARIANE. Et si la vocation du théâtre, en ces temps de grand bouleversement, était d'être, dans l'éclatement des grands mythes de l'Occident, l'espace de dévoilement mutuel du féminin et du masculin ? Le lieu où se produit la fin des temps du mépris ?

Elle se tourne vers le public

Où chaque spectateur, chaque spectatrice se sente reçu, non pas en

voyeur, mais en voyant, participant à la métamorphose. Au partage non sacrificiel de la chair se faisant lumière, se faisant verbe... (Lejeune, 1997:42)

Elle est encore plus explicite lorsque –à titre d’auteure- elle clôt l’édition de *Les mutants* avec une note en bas de page qui annonce les motivations et les sources qui ont inspiré l’écriture de cette pièce et –ce qui est le plus important- la valeur que pour elle a l’écriture théâtrale. Retenons ses mots :

Je ne peux mieux témoigner de ma propre expérience de la création qu’en publiant ici le dialogue, en cours d’écriture, des *mutants*, né du monologue intitulé *Je m’appelle Marie* (pièce à créer en 2005) : c’est dans le ventre de Marie, enceinte des œuvres du serpent, que s’écrit la lettre d’amour où se réenfante le verbe maudit de Lilith. La *scène* est devenue pour moi l’incontournable lieu d’incarnation de la pensée poétique, l’espace où peut advenir, ici et maintenant, l’au-delà de l’histoire patriarcale. (Lejeune, 2004 : 79)

Cette ambivalence de sa nature d’écrivaine et de critique est rapportable à la dualité que l’on perçoit par rapport au rôle joué par quelques-uns de ses proches dans le champ culturel belge. À mi-chemin entre la collaboration et la distance du regard critique –dans le sens d’un certain intérêt analytique-, d’intellectuels comme Jacques de Decker, Danielle Bajomée ou le metteur en scène Frédéric Dussenne ont fourni leur interprétation particulière de certains aspects de la littérature lejeunienne par le biais de l’écriture de préfaces. Le support des instances académiques et culturelles que ceux-ci représentent a constitué un coup d’épaule définitif à l’essor d’une série de formules

poétiques, essayistiques et théâtrales arides et toujours difficiles à manier. Si de Decker est un habituel des introductions à ses pièces (dont *Ariane et don Juan ou le désastre*, par exemple), Dussenne se chargea du prologue de *Le chant du dragon* (2000), tandis que la professeure Danielle Bajomée (Université de Liège) en fit de même dans le recueil *Mémoire de rien. Le pourpre. La geste. Elle* (1994).

Mais au-delà de l'essai dans ses multiples dimensions, où en est la théorie critique sur l'œuvre de Lejeune ? *Ariane et Don Juan ou le désastre* et surtout *La lettre d'amour* constituent un point d'inflexion dans le parcours littéraire de Lejeune. Si l'une détermine le franchissement du seuil de l'écriture dissertative vers la dramaturgie, l'autre fait le bilan des longues années consacrées à l'essai et annonce les clés de son aventure scénique. Pourtant, il n'y a pas à ma connaissance d'ouvrage remarquable portant en exclusivité sur le théâtre de Lejeune –mis à part ses réflexions personnelles sur cette matière-. Voilà un « trou de mémoire » –cette expression si chère à l'écrivaine montoise- qui mérite d'être rempli. Ce projet de recherche vise à contribuer dans la mesure du possible à l'élargissement des horizons critiques en ce qui concerne l'étude de l'écriture de Claire Lejeune.

PROJET

Le vocabulaire choisi pour parler de la littérature n'est pas du tout aseptique, même si le travail du critique est celui d'un scientifique des mots. Le point de vue adopté et la façon dont on l'exprime sont un ensemble indissociable. La méthode et la méthodologie de l'analyse sont prisonnières des concepts produits pour leur explication, tout comme l'étude des faits observés témoigne d'un substrat théorique, abstrait, qui l'inspire. Et en littérature il s'est avoué très productif de prendre du recul et d'envisager les phénomènes d'écriture non seulement du dehors –en nuancant l'immanentisme positiviste-, mais en empruntant des perspectives tirées d'autres champs sociaux apparemment éloignés. L'écart entre le texte et le vocabulaire technique de l'économie permet de garder une distance sécurisante face à l'influx du traitement textuel en exclusivité ou des explications en termes de mimésis. Voilà une approche très sommaire de l'optique sociologique. Celle-ci a contribué à mettre en valeur une idée holistique de la littérature. Entre le texte et le contexte, il y a toute une série de variables sur lesquelles repose le fait littéraire.

Dans cette thèse de doctorat l'évidence du caractère sauvage, exubérant, étouffant des poèmes et des essais de Lejeune semble annoncer une difficulté supplémentaire pour le traitement du théâtre : comment apprivoiser une écriture qui tente de se passer de toute école ou système méthodologique ? Convient-il de se plier au texte et de se rendre à lui sans autre volonté que de découvrir les stratégies discursives qu'il cache ou est-il plus productif de tenter une approche plus globale du fait théâtral chez Lejeune, qui puisse contribuer non seulement à expliquer sa vision du théâtre, mais

aussi les ressorts qui l'animent ?

J'ai choisi la deuxième voie, celle qui communie avec une certaine branche de la sociocritique : la sociologie littéraire. Comme le dit son inspirateur principal dans le domaine francophone, Pierre Bourdieu, ce qui est complexe doit être expliqué de façon complexe, sans tenter d'épargner au récepteur le sentiment de confusion inhérent à la difficulté intrinsèque à la tâche entreprise. Ainsi, il rejette « [...] *ces critiques de l'incompréhension qui détruisent une notion complexe en l'aplatissant, souvent en toute bonne fois, sur le plan du sens commun, ordinaire ou savant, contre lequel elle a été conquise –ce qui leur donne toutes les chances de recevoir l'approbation de tous ceux que rassure le retour aux évidences [...]* » (Bourdieu, 1987 : 169). L'approche sociologique permet de combiner deux instances critiques, à savoir : l'étude du domaine superstructural qui encadre les conditions de production, de promotion et de diffusion des œuvres ainsi que les aspects formels et thématiques qui caractérisent la position stratégique de l'auteur. La présence constante et remarquable d'un cadre sociopolitique, économique et culturel accorde à l'analyse des formes littéraires une dimension plus dynamique, moins proche de l'abstraction formaliste qui en fait des constructions esthétiques isolées⁶. Grâce à la théorie des champs artistiques, « [...] *on se donne le moyen de saisir la particularité dans la généralité, la généralité dans la particularité* » (Bourdieu, 1987 : 168). Car je suis avec Aron et Viala (2006 : 5) lorsqu'ils soutiennent que « *cette tension entre l'individuel et le collectif, inscrite dans la nature même de l'objet littéraire, fonde le paradoxe –et donc aussi l'intérêt- de l'observation*

⁶ « Bourdieu incarne le sociologue et le chercheur qui a changé la conceptualisation de la vie sociale et de son étude. [...] Lui aussi il est motivé par le scepticisme face aux méthodes de recherche objectivantes, davantage qu'ils nuisent à la représentation des rapports entre le sujet et l'objet. Tandis qu'il ne fait pas de référence explicite aux implications génériques de la pratique scientifique, son expérimentation épistémologique autour d'une sociologie fondée sur la réflexion offre une opportunité pour exposer les subterfuges génériques d'une telle pratique ». (McCall, 1992 : 860).

sociologique de la littérature».

Martine Renouprez s'inclina dans sa thèse de doctorat (« La démarche poétique de Claire Lejeune », 2001, Université de Cadix) pour une lecture plus proche de l'analyse formaliste purement textuelle, se pliant à la mise en valeur de la configuration stylistique que Lejeune applique à ses essais. Cette perspective découle notamment de l'orientation dans la recherche associée à l'école de Liège à laquelle elle a appartenu dans ses années de formation universitaire. Elle approfondit le créneau d'étude ouvert notamment par des esquisses interprétatives comme les études de Danielle Bajomée sur la poésie de l'écrivaine belge ou les commentaires de Jacques de Decker, par exemple. En ce sens, Renouprez apparaît comme un exégète plus que comme une commentatrice. La connaissance directe qu'elle a de Lejeune contribue à compléter des analyses très fines sur la portée du message contenu dans les essais de celle-ci. Sa tâche est de débroussailler le terrain de la littérature lejeunienne pour le rendre plus accessible. Elle contribue alors au décodage des textes. Voilà la ligne principale qui a inspiré les travaux les plus remarquables autour de l'écriture de Claire Lejeune.

Pourtant, plus récemment, le professeur Paul Dirkx s'est servi des fondements théoriques de la critique de source sociologique pour rendre son hommage particulier à l'écrivaine belge. Son article intitulé « La quadrature du champ : l'œuvre poétique de Claire Lejeune » est paru en 2008 dans le numéro spécial que les *Cahiers Internationaux de Symbolisme* consacrèrent à leur fondatrice. L'usage de la nomenclature bourdieusienne dans le titre de cette parution met noir sur blanc son orientation méthodologique. De même, le jeu de mots dans le titre de cette thèse de doctorat entre « contextes » et « cotextes » constitue un clin d'œil à l'ancrage

sociocritique du projet. Tout comme l'écrivaine belge s'est servie de nombreux néologismes pour multiplier la portée de son discours par le biais de l'exploration du sémantisme, j'utilise le graphisme dans le but de suggérer l'orientation méthodologique choisie.

Suivant le chemin de Dirkx, je me propose de mettre les concepts de base de la sociologique littéraire au service du décortilage et de l'explication de la notion de théâtre chez Claire Lejeune. Ainsi, ce support méthodologique servira de fil conducteur à toute ma recherche. L'identification des niveaux différents d'éléments et structurels et superstructurels qui interviennent dans la production des œuvres dramatiques de l'auteure belge représente l'essentiel, le squelette de ce travail qui, peu à peu, se remplira de sens dans le seul but de fournir une perspective globale de ce qu'est pour elle le fait littéraire dans cette nouvelle acception. L'économie de la dramaturgie de Lejeune sera donc l'objet des pages à venir. Une économie qui comprendra l'explication des dynamiques structurelles et superstructurelles qui animent l'évolution de cette penseuse multidisciplinaire au sein du champ culturel du théâtre francophone en Belgique. En termes de Denis et Klinkenberg (2005 : 15), « *nous exposerons le contexte et les conditions dans lesquels [elle a] écrit, de façon à rendre raison de [ses] choix esthétiques et de [ses] partis pris littéraires ou idéologiques* ». Les échanges, la concurrence, la valeur et le profit ne seront que des instruments disciplinaires très utiles pour mieux manier la complexité de cette tâche. Sous l'apparence d'un raisonnement profondément technique fleurira un travail d'analyse dans lequel les textes comme leurs contextes joueront le rôle principal.

Marco de Marinis (1986 : 67) soutient que tous les efforts pour fournir une approche sociologique du théâtre ont échoué à cause de leur caractère assez flou et superficiel, manquant d'homogénéité théorique et méthodologique. D'après lui, « *il s'agit en général, d'un côté, de superficielles enquêtes statistiques sur le public et, de l'autre, d'études assez abstraites et même métaphysiques, parfois, sur les rapports entre le théâtre et la société, conçus tous deux comme entités statiques et monolithiques* ». Contrairement à l'avis de Marinis, le projet que j'envisage n'est aucunement inspiré par une volonté spéculative ou statistique. Il ne s'agira pas non plus de dresser un constat des incursions de l'écrivaine Claire Lejeune dans le domaine du théâtre et des résultats obtenus. D'autre part, il ne sera pas question de faire de la sociologie du théâtre en tant que genre littéraire. Cela serait une tâche trop ambitieuse, hors des dimensions de cette recherche. Déjà en 1956, Georges Gurvitch (202) remarquait que « *la sociologie du théâtre n'[était] encore qu'à sa naissance* » et, même si le panorama a beaucoup changé, il s'agira plutôt de l'application d'un patron d'étude de source sociologique à une série restreinte de matériels dramaturgiques regroupés sous l'étiquette de « théâtre de Claire Lejeune ».

Le corpus de cette thèse de doctorat est assez restreint, fondamentalement à cause du nombre très réduit d'ouvrages dramatiques que Claire Lejeune écrit – notamment si on le compare avec celui des essais-. Ainsi, les conclusions viseront davantage les quatre pièces de théâtre qu'elle fit publier avec une certaine régularité en moins d'une décade de pleine consécration à l'exploration de la dramaturgie. Le nœud de mon étude tournera alors autour des œuvres qui suivent –et que j'ai déjà mentionnées en passant- : *Ariane et Don Juan ou le désastre* (1997), *Le chant du dragon* (2000), *Je*

m'appelle Marie (2002), *Les Mutants* (2004). Loin d'adopter une perspective monographique sur chacune de ces pièces, j'essayerai de fournir une approche holistique qui puisse contribuer à bâtir un principe de compréhension générale de ce qu'est la conception théâtrale chez Claire Lejeune.

Le schéma sur lequel évoluera mon projet est motivé par la méthodologie sociologique qui l'inspire. Prenant comme point de départ la considération qu'il faut additionner les principes exogènes et endogènes au fait littéraire pour mieux en rendre compte, je me propose d'élaborer un discours critique sous forme de pyramide inversée, où les contextes –d'abord très généraux, puis un peu plus précis- inaugurent la réflexion. L'exploration des rapports entre les écrivaines francophones et le domaine du théâtre servira de point de repère dans cet état de la question qui se prolongera sur le traitement du système théâtral en Belgique francophone. Ces deux branches convergeront directement dans le seul élément qui les relie en tant qu'intégrateur de toutes les deux : Claire Lejeune. Elle est d'une part une écrivaine engagée sur l'action féministe et, d'autre part, elle appartient au champ littéraire belge non seulement en tant qu'essayiste, mais aussi en tant que dramaturge.

Une fois consolidé et mis en valeur le contexte de l'étude, il sera temps de viser le traitement direct des textes, non pas en adoptant une formule exclusive d'analyse formelle ou esthétique, mais plutôt sémiotique. Et la sémiotique du théâtre de Lejeune passe en grande mesure par la compréhension des liens finement tissés entre les conditions, les motivations, les influences du processus de production et la succession d'ouvrages qui en a résulté. On verra alors comment les co(n)textes ont laissé leur empreinte sur les textes de cette écrivaine belge. Ceux-ci seront envisagés comme un

ensemble qui constitue un bloc solide et porteur de sens au-delà des éléments différentiels qui constituent leur individualité. Les convergences et les divergences, les nuances et les contradictions entre les œuvres du corpus feront l'objet de la deuxième partie de l'analyse.

En plus des quatre pièces de base, je me servirai d'un cinquième texte marginal qui n'a pas à proprement parler le statut de pièce accomplie, mais qui possède une valeur non négligeable : « Retaille » (2001). C'est un petit morceau dialogué qui viendrait s'insérer dans *Le chant du dragon*. C'est une espèce de continuation là où celle-ci s'était arrêtée, un épilogue. Cette complémentarité exige donc son inclusion lors du travail direct sur les œuvres. Celles-ci seront analysées simultanément, en parallèle, en essayant de mettre en valeur les traits thématiques et formels qui les relient et/ ou qui les individualisent. Les solutions esthétiques adoptées dans chacune des pièces seront ainsi douées d'une certaine perspective sur l'ensemble de la production théâtrale de Lejeune.

Il n'y aura pas de place spécifique pour le traitement de notions classiques comme le temps et l'espace dramatiques au plus pur style des schémas maniés par des critiques comme Anne Ubersfeld (1996. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*). D'autre part, je mettrai en valeur des questions comme la construction du dialogue ou le façonnement des personnages à travers le langage. La construction de l'argument et sa corrélation avec l'esthétique des pièces choisies seront les deux piliers fondamentaux de cette rubrique.

Mis à part le corpus de pièces préalablement énuméré, j'ai inclus des références et des citations appartenant à d'autres œuvres de l'auteure belge, notamment de *La*

lettre d'amour ou *La cinquième dimension*. Si le parcours littéraire de Claire Lejeune peut être défini comme un continuum dans lequel les ouvrages s'enchaînent, il est indispensable d'examiner attentivement ses travaux antérieurs. Des réflexions qui d'emblée peuvent sembler sans une valeur remarquable au-delà des frontières textuelles deviennent pourtant des indices qui, cumulés, témoignent du rapprochement graduel au théâtre. Les essais seront utilisés donc en leur qualité de laboratoires de formes et d'idées qui ont contribué en quelque sorte à la mise en place d'une proto-dramaturgie.

Après avoir approfondi ces aspects, je serai arrivée à la phase finale de ce projet : l'élaboration à proprement parler d'une thèse qui mette en rapport les aspects qui affectent la conjoncture artistique et les résultats littéraires observés pour tenter de fournir des réponses aux hypothèses lancées dans cette introduction. En quel sens les textes laissent-ils deviner l'idéogramme de Claire Lejeune en tant qu'écrivaine et citoyenne engagée ? Voilà ce qui sera la motivation principale de la récapitulation finale qui clôturera cette thèse de doctorat. De la généralité propre aux cadres contextuels, on aura progressé vers le particularisme le plus absolu qui est celui de l'avis du chercheur, seul avec ses conclusions.

I

CO(N)TEXTES

CHAPITRE 1

1.1.- Le théâtre au féminin : perspectives sur la dramaturgie francophone féministe contemporaine

Le temps de la réflexion : l'Après-guerre et le débat autour de l'identité

La fin de la Deuxième Guerre Mondiale produisit non seulement des effets matériels comme l'appauvrissement général des pays engagés dans le conflit, mais un bouleversement moral de ces sociétés-ci. L'horreur vécue après la découverte des pratiques xénophobes promues par le III Reich et l'incapacité des Alliés pour les anticiper mirent en relief les limitations de la nature humaine, plongeant ces sociétés dans une espèce de pesanteur de vivre, de lourdeur existentielle. La joie de vivre et la folie des années '20 se tournèrent en un profond créneau de pessimisme qui engloutit très rapidement l'ensemble de l'Europe. La capacité de destruction de l'être humain inspira le surgissement de nouveaux courants d'étude et de pensée qui s'efforcèrent de l'analyser pour mieux manier l'angoisse qui en découlait. Il ne s'agissait aucunement de justifier ou de légitimer la cruauté à laquelle les peuples européens venaient d'assister,

mais de chercher une espèce d'issue à la crise radicale de confiance dans l'individu et ses patrons de conduite. Un trou noir aux dimensions non négligeables s'ouvrit aux pieds de toute une génération d'hommes et de femmes qui tout à coup perdirent la confiance dans le bonheur et le progrès. La Seconde Guerre mondiale provoqua en quelque sorte l'estompement du canon identitaire de l'individu occidental. La crise des consciences motiva une crise plus générale : la crise de l'identité publique et privée des peuples directement concernés. Comment faire face à tant de barbarie ? Comment admettre que leurs égaux étaient capables de telles atrocités ?

Une nouvelle vague humanistique dut reprendre la tâche de redéfinition de la nature de l'être humain. La métaphysique revenait sur ses pas pour chercher des formules consolantes ou –du moins- rassurantes du point de vue intellectuel. Si la Renaissance avait jeté de la lumière sur le rapport entre l'homme et la divinité, les courants philosophiques et intellectuels de l'après-guerre durent faire face à une tâche de grande envergure : confronter l'homme à lui-même. Voilà la clé de voûte de la mise en question de l'identité de l'Europe post-belliqueuse et ses résultats sur le plan idéologique et sociologique. L'existentialisme et le pessimisme vital associés au sentiment de l'absurde tant évoqué par les théoriciens et les intellectuels des années '40 et '50 dérivèrent en des manifestations artistiques foncièrement critiques, obscures et hermétiques autour de l'être. Jean-Paul Sartre ou Samuel Beckett furent quelques-uns des animateurs principaux de cette vague de pensée dans le domaine francophone, apprivoisant de leur regard clairvoyant la soif explicative de leurs contemporains. *L'être et le néant* (Sartre, 1943) ou *En attendant Godot* (Beckett, 1952) restent deux des grands chefs-d'œuvre de cette philosophie de par son approche profondément lucide du

côté le plus noir de l'âme humaine.

Cette impasse philosophique affecta toutes les sphères du domaine social en Occident. Ainsi, l'engagement des intellectuels sur le chemin de la reconstruction morale et matérielle de leur société fut le germe de nouvelles formules d'appréhension et d'expression du réel. Les arts en témoignèrent, dont la littérature. Sur le plan de la production comme sur celui de l'étude, l'écriture européenne des décades centrales du XX^{ème} siècle ont été le terrain de l'expérimentation esthétique et idéologique. L'absurde existentiel cède la place au jeu sur l'entité textuelle. Le Nouveau Roman succède à la crise de l'argument au plus pur style de Beckett. Et le Formalisme du Cercle de Prague introduisit une optique alternative sur le fait littéraire. La réponse intellectuelle aux événements de la Seconde Guerre mondiale semblait se transmuter en une période de fleurissement culturel et social. Après avoir touché fond, l'individu était dès lors en disposition de remonter le vol. Le terrain vague créé par l'épuisement sociopolitique, économique et moral de l'Europe des années '40 et '50 servit de base au surgissement d'un nouveau regard plein d'espoir et d'initiative.

Le néant accouchait finalement d'un être renaissant de ses cendres. Car, de la fluctuation identitaire, du vide et du pessimisme existentiel, on évolua peu à peu vers un cadre de fleurissement de la réflexion collective, de renforcement de l'identité publique comme de l'individuelle. La solidarité envers les victimes du conflit mûrit en une solidarité globale qui promut le patriotisme, l'exaltation nationale et la mise en garde face aux excès du pouvoir. Les peuples commencèrent à se mobiliser pour se livrer de l'engourdissement qui les avait paralysés. Il était temps de s'exprimer. Il était temps de revendiquer une voix. L'introspection existentialiste était finie. C'est le temps de la

prospection. Car, il ne faut pas oublier que « *les mouvements sociaux créent des signifiés et définissent des identités* » (Phillips, 1991 : 780), ce qui est indispensable pour le dépassement d'un contexte de crise généralisée. Appliquant la théorie de Moyano (2004: 4) à ce contexte précis, on peut soutenir qu'il y a « [...] *un effort pour façonner des discours nationaux dans le but de constituer des imaginaires culturels d'identité* [...] ». ».

Ce long chemin de récupération aboutit en une décade particulièrement prolifique sur le plan sociopolitique. À l'aube des années '70, l'Occident vivait une époque de changements profonds. L'amélioration des économies européennes et le dépassement du stade initial d'émergence (lié à ce que l'on appelle « une économie de guerre », fondée sur le rationnement et les tentatives autarchiques) permit la prolifération d'initiatives de diverse nature qui réclamaient des modifications dans des domaines non exclusivement financiers. En fait, la mobilisation publique des consciences aboutit à la mise en place de multiples mouvements citoyens engagés sur le chemin de la démocratisation des sociétés contemporaines et de la reconnaissance effectives des droits et des libertés intrinsèques à la condition humaine.

Voilà les premiers fruits de l'exercice de critique radicale de tout ce qui avait constitué jusqu'à ce moment les bases d'une certaine idiosyncrasie occidentale pratiquée dans l'après-guerre. L'Occident commençait à réclamer une espèce de citoyenneté effective. Le bouleversement ontologique lié à l'après-guerre évolua alors vers un bouleversement social. L'axe du questionnement pivota de l'individu lui-même à son entourage, aux rapports sociaux et à la vie publique. L'éthique de l'interrogation initiée par les théoriciens de l'absurde commença à produire des résultats. Cela reçut un

nom très en accord avec cette expression d'un certain fleurissement idéologique et social : ce fut le « Printemps des peuples »⁷.

Parallèlement à ces événements révolutionnaires sur le Vieux Continent, le Canada vivait sa particulière décennie d'agitation sociopolitique. Les années '70 apportèrent la résurgence des mouvements d'autonomie et d'indépendance des provinces francophones, se réclamant d'une configuration identitaire différenciée à la base de telles revendications. Au Québec surgit la demande d'un nouveau statut reconnaissant sa langue et son idiosyncrasie. Ce fut le début de ce qui allait être nommé « la Révolution Tranquille ». Ainsi, « *la décennie des '70 fut une époque d'un profond activisme nationaliste au Québec, accompagné d'une affirmation culturelle de l'identité francophone vigoureuse* » (Gould, 2003: 27). Le plan du social vivait un regain d'intérêt de la part des masses.

⁷ Face aux tentatives gouvernementales totalitaires, la Révolution tchécoslovaque plaça la ville de Prague au centre de l'effervescence de cette prise de conscience citoyenne. L'année 1968 enflamma ainsi l'esprit de la classe moyenne européenne, avide de réformes en faveur de la pleine démocratisation et de l'ouverture de leurs sociétés. Du centre du continent, la mèche alluma les manifestations ouvrières et étudiantes à Paris, où les mobilisations parcoururent la ville depuis le siège de la Sorbonne, ce centre historique de formation et de réflexion. Quelques années plus tard, l'armée portugaise se soulevait contre le dictateur Salazar et l'opposition démocratique au régime du général Francisco Franco rêvait de cette même opportunité.

Ce qui se traduisit aussi sur le plan intellectuel au moyen de la prolifération de courants d'analyse très souvent controversés et qui se sont succédé dans la théorisation des faits culturels en Occident, contribuant à l'ouverture des mentalités et au dépassement des frontières physiques et intellectuelles. Ainsi, on peut conclure qu'« *avec l'avènement des différents structuralismes, du marxisme, de la psychanalyse, de la sémiotique et du poststructuralisme, se produisit un important démantèlement des frontières (frontières d'exclusion et de contention)* [...] » (Dollimore, 1998: 2).

À la recherche de visibilité sociale : le mouvement féministe dans la littérature francophones

Les femmes en tant que secteur ou groupe différencié profitèrent aussi de ce climat d'évolution accélérée⁸. Si le mouvement féministe avait connu un timide début au tournant du XX^{ème} siècle, c'est dans cette période de débat nationaliste et idéologique que leurs activités ont trouvé un terrain aboné pour leurs propres revendications. La perméabilité idéologique et l'ouverture au dialogue des opposés vécues dans les années '70 ont rendu plus visible la mobilisation féminine, soit en l'encourageant soit en la nourrissant.

La crise de 68 ayant créé les conditions d'une immense remise en question des normes sociales et culturelles, elles créèrent ainsi un nouveau mouvement féministe, qui, contrairement à ceux qui l'avaient précédé, se donna pour objectif principal de transformer les mentalités. [...] Le mouvement féministe est aussi, politiquement, un produit de 68. Doté d'un goût prononcé pour la polémique –comme les autres mouvements contestataires de l'époque- [...] (Viennot, 1987 : 261, 262)

En termes généraux, la faiblesse de leur position faible sociale au cours des siècles avait été peu à peu corrigée depuis la deuxième moitié du siècle passé en Europe. Elles avaient commencé à abandonner les fours et les fuseaux et à les substituer par une préparation plus complète qui leur permit d'avoir accès à des postes de travail

⁸ Pour un panorama général du féminisme francophone depuis le début du XX^{ème} siècle, je suggère la consultation du volume de référence *Histoire du féminisme français du Moyen Âge à nos jours*, qu'Albistur et Armogathe ont publié en 1977.

traditionnellement réservés aux hommes. L'élargissement des rôles sociaux des femmes et leur incorporation au marché d'emploi ont entraîné une augmentation du capital symbolique dont elles disposaient, en accroissant leur influence et en leur accordant la possibilité de l'aménager dans le but de se faire un nom au sein de n'importe quel champ social.

Les mouvements féministes des années '60 et '70 contribuèrent à créer un état d'opinion favorable aux aspirations féminines, en inaugurant le chemin vers un nouvel ordre social. Dans le domaine francophone européen comme en Amérique, la mobilisation servit non seulement à démanteler la soumission silencieuse des femmes et à mettre en relief les dispositions psychosociales à la base du pouvoir patriarcal, mais aussi à encourager des revendications sociopolitiques d'autres collectifs marginalisés. Ainsi, les activistes féministes se battirent dans le domaine des droits fondamentaux de l'être humain, de l'égalité et de la liberté des individus et contre toute forme de discrimination. Cela fit du féminisme un mouvement presque global de mise en question des valeurs dominantes et de recherche de nouveaux fondements pour des sociétés plus équilibrées. C'est de ce point de vue- là qu'il a été très lié aux avancées dans la démocratisation de l'Europe et de l'Occident en général.

Au sein des groupes de pression féministes, un vaste éventail d'intellectuelles pencha pour l'écriture et l'expression artistique comme support alternatif pour leurs thèses. « *Le mouvement féministe a également hérité du mouvement de Mai un amour sans égal pour la parole* » (Viennot, 1987 : 263). La littérature s'avéra alors être une tribune de réflexion extrêmement puissante, aux échos multiples et dont le public potentiel était exponentiellement croissant. Ainsi, « *des écrivaines féministes ont*

montré à quel point les changements internationaux peuvent affecter la vie des hommes et des femmes sur différents plans » (Rosenberg, 1990 : 121), suivant le principe que *« lorsqu'une minorité croît en importance, elle devient plus active »* (Tremblay, 1992 : 56). L'écriture et la mobilisation féministes semblaient dès lors presque indissociables. *« En cela, la dénonciation de la suprématie masculine s'inscrit parfaitement dans le triptyque hérité de mai 68 : « Écriture, subversion, sexualité » [...] »* (Naudier, 2002 : 63). Ce tandem servit à déplacer la lutte du plan exclusivement politique à une militance certainement plus subtile : le débat d'idées filé sous la couverture du langage recherché propre à la littérature.

La critique américaine sur l'écriture des femmes au Québec a mis en relief les contributions des écrivaines québécoises contemporaines au changement du discours socio-littéraire sur les thématiques féminines en Amérique du Nord. On a aussi remarqué le projet du nationalisme au Québec et la construction d'une identité collective aux perspectives renouvelées, traitant de la marginalité culturelle, de l'exploitation économique et de la différence éthique liée aux politiques de genre, de la subordination dans la vie domestique et du besoin féminin d'autodétermination. (Gould, 2003 : 30)

En 1975 se célébra à Montréal un important congrès féministe qui réunit quelques-unes de celles qui allaient devenir les leaders de cette vague d'intellectuelles engagées sur le chemin de la lutte féminine dans le domaine francophone. Le colloque « La Femme et l'écriture », organisé par les Rencontres Québécoises Internationales des Écrivains permit de tisser un réseau non négligeable d'échanges idéologiques et artistiques entre les activistes qu'y participèrent. De nombreuses œuvres témoignent de

cette vague de contacts. En poésie comme en récit court ou en roman, des littératrices en langue française comme Hélène Cixous, Marie Savard, Nicole Broussard, France Théoret, Madeleine Gagnon, Monique Wittig, notre Claire Lejeune et bien d'autres bâtirent les fondements de ce qu'elles revendiquaient comme « de la littérature des femmes et pour les femmes ». Valentine Saint-Point (1996 : 44) –cette écrivaine et critique méconnue des débuts du XX^{ème} siècle dont il sera question au long de ce chapitre- affirma : « *de la femme, il faut attendre le Théâtre de la Femme* ». Après avoir fait l'objet de nombreux traités philosophiques et pseudo-philosophiques et d'autant de publications masculines s'alignant d'habitude sur la misogynie et les préjugés⁹, ce groupe multiforme de productrices culturelles considéra qu'il était temps d'opérer une subversion des rôles.

L'objet devint sujet doué d'une voix distincte qu'il fallait dès lors chercher à légitimer et à diffuser. La femme tentait ainsi de s'abstraire au regard de l'homme pour se tourner elle-même vers son moi intime. Cette volonté émancipatrice constitue en grande mesure le fondement sur lequel s'érigea la plupart de la production littéraire dérivée de cet activisme féministe. Des ouvrages comme *Les Guérillères* (Monique Wittig, 1969) ou « Le rire de la Méduse » (Hélène Cixous, 1975) situèrent la narrative féministe francophone de la fin de siècle sur le plan de l'abstraction philosophique, étant considérés comme des traités ou des manifestes littérisés. Suivant l'exemple de Doris Lessing et son *Carnet d'or* (1976), les arguments romanesques incorporaient la doctrine féministe. Les personnages fictionnels se constituaient en porte-parole des

⁹ Valentine Saint-Point (1996 : 34) observait de façon très perspicace que : « *presque toujours évolue sur la scène la femme de chaise longue, ou d'outrance factice, aux caprices enfantins, qui n'utilise de son influence sur l'homme que pour l'abaisser ou l'avilir, poupée jaboteuse, sentimentale ou perverse, mais d'une sentimentalité ou d'une perversité à fleur de peau où le cœur et les sens sont étrangers, et toujours inconsciente* ».

présupposés des écrivaines militantes.

Le féminisme porté sur la scène ou le surgissement d'un théâtre engagé

Toujours à la recherche de nouvelles issues discursives qui puissent donner une couverture supplémentaire à l'effervescence de la pensée féministe, des initiatives très remarquables surgirent autour d'un genre littéraire jusque là un peu délaissé : le théâtre. Les expériences narratives autour de textes très denses, portant sur des sujets soit métaphysiques ou ontologiques, soit politiques avaient ouvert un créneau à l'écriture engagée. Mais ces formes plutôt hermétiques, difficiles à interpréter, restaient très proches de la réflexion abstraite, du prosélytisme intellectuel. Comment franchir ce seuil invisible entre le message incorporé à l'œuvre en question –en faveur d'une égalité effective des sexes ou bien de la reconnaissance de la valeur de la différence- et sa lecture cryptique ? Les formes dramaturgiques y jouèrent un rôle privilégié.

On pourrait considérer de multiples motivations pour cette passion naissante du théâtre, mais il y a une qui me semble essentielle : le caractère tridimensionnel de ce genre littéraire. En effet, la mobilité, l'activité constante et la vivacité du discours articulé sur scène permettent une plus grande visibilité du sujet traité. Celui-ci a donc cessé d'être une idée, une abstraction, un concept, pour devenir le moteur causal d'une action plus générale –le plus souvent quotidienne ou au moins plausible- que les spectateurs ou lecteurs intériorisent et décodent suivant les théories féministes contenues dans le sous-texte ou se pliant à la linéarité de l'argument tout court. Le théâtre est d'emblée action –ou manque de-. Toute proposition idéologique y trouve un

terrain fertile pour son expression publique de la même façon que les manifestations parcourant les villes rendaient plus frappantes les consignes évoquées. La mobilité garantissait l'effectivité du message. Et la représentation dramatique est, de par son essence, la sublimation du mouvement.

D'autre part, le théâtre chez les intellectuelles féministes acquiert depuis cette période initiale un certain caractère de fétiche. Il n'est pas le genre le plus utilisé, mais son esthétique semble accorder un surplus d'intérêt aux œuvres qui s'y inscrivent. C'est que, en plus des atouts préalablement énumérés qui s'associent à la mise en scène, la dramaturgie au féminin comporte une valeur sémiotique qu'il convient de ne pas négliger. Si le théâtre est en essence une formule dialoguée fondée sur les échanges verbaux entre deux –ou plus- intervenants, il peut être interprété comme le moule d'écriture qui incarne par excellence la théorisation narrative bakhtinienne : le dialogisme ou « heteroglossia ». Il y a là dedans tout un éventail de voix différentes qui se succèdent, qui évoluent parallèlement, qui se superposent et qui s'entrecroisent. La pluralité chorale est à la base même de la dramaturgie.

Et ce lien si intime entre la représentation scénique et la notion d'échange dialogique fait du théâtre une espèce d'entité complexe et accomplie, autonome, où l'auteur, l'acteur et le récepteur s'entremêlent en une communion presque interactive. Il y a en quelque sorte une certaine tentative d'émancipation du texte résultant face à son responsable. « *Le choix du discours direct permet à l'auteur de prendre du recul par rapport à une instance narrative d'autorité* » (Berkowitz Gross, 1993 : 407). Une fois franchie la frontière de la mise en scène, l'argument incorpore une dimension corporelle complémentaire aux directives contenues dans le livret. La parole gagnait en autonomie

et les intellectuelles féministes ont cherché à jouer sur cette richesse de nuances intrinsèques au dialogue. La stratégie passait par le filage entre les lignes de la réflexion autour de la confrontation entre les sexes. De la bouche des personnages découlaient des sentences qui, tout en laissant entrevoir l'engagement de l'auteure en question, apparaissaient comme le discours propre d'un actant fictionnel dans un contexte plus ou moins imagé. « *Dans le cas d'un certain nombre d'écrivaines, l'usage du style direct suggère deux modèles narratifs différents pour ce qui est de la représentation de l'Autre* » (Berkowitz Gross, 1993: 402). Voilà un mécanisme très intéressant de tentative d'objectivisation du message transmis. Néanmoins, il a été largement délaissé par la critique au profit de l'analyse presque exclusive des issues narratives de l'écriture féminine, comme le dit Berkowitz Gross (1993 : 410) dans la citation suivante :

Les exemples de discours direct comme forme narrative dominantes abondent : Marguerite de Navarre, la comtesse de Ségur, Mme de Charrière [...], Mme de Staël [...], les nouvelles dialoguées de George Sand [...]. D'autre part, un nombre étonnamment vaste d'écrivaines choisissent d'écrire du théâtre. L'influence de la forme dramatique dans la narration fictionnelle parmi les écrivaines est assez remarquable. Des pièces écrites par Marguerite de Navarre, Mme de Charrière, Mme de Graffigny, Mme. Riccoboni, George Sand, et Colette reçoivent peu d'attention –sinon aucune- de la part de la critique en comparaison avec l'écriture en prose [...].

Malgré cela, en France comme en Belgique ou au Canada les auteures féministes se sont intéressées aux possibilités discursives du texte théâtral, effectuant des incursions plus ou moins stables dans ce domaine, de façon complémentaire à la

parution d'ouvrages narratifs ou lyriques en aucun cas conventionnels. Sans volonté d'exhaustivité, je me propose de fournir un cadre général des principaux événements éditoriaux dans la chronologie du théâtre féministe en langue française des dernières décades. Il s'agira plutôt de faire une synthèse des lignes d'écriture développées par les dramaturges les plus renommées des deux côtés de l'Atlantique, tout en esquisant les points de convergence ou de divergence. Cela contribuera aussi à ancrer ces pratiques théâtrales dans la roue de l'historicité, les situant par rapport à leurs précédents et à leurs continuateurs et créant la fiction d'une certaine cohésion entre les propositions littéraires et éthiques des unes et des autres.

« L'habilité du théâtre pour évoquer le passé de façon à ce qu'il ait une signification au présent explique son attrait pour les activistes et les critiques féministes. La représentation du passé a été capitale pour le compromis féminin avec le future [...] » (Monks, 2007 : 88). Cette ambition pour la reconstruction d'un passé plus ou moins lointain pour mieux le déconstruire est l'un des piliers de l'aventure théâtrale francophone. La simultanéité de leurs parutions est un principe de consolidation d'un espace systémique à elles, doué d'une série d'habitus ou de constantes communes et plus ou moins généraux.

Ainsi, si l'on devait établir un point de départ pour cet essor du théâtre francophone au féminin, on serait obligé de faire référence à Marie Savard. On considère sa pièce *Bien à moi* comme la première manifestation dramatique féministe de l'autre côté de l'Océan. Écrite en 1969 pour Radio Canada, elle fut représentée une année plus tard au Théâtre de Quat-Sous, au Québec. Avant d'approfondir l'argument de ce texte, il faudrait mettre en relief le rapport très prolifique qui unit les émissions

culturelles des stations de radio dans le monde francophone (surtout au Québec et en Belgique) et la promotion du théâtre au féminin. Quelques-unes des pièces que l'on analysera par la suite ont fait d'abord l'objet d'une première diffusion à travers les ondes, puis sur scène. Le théâtre à la radio était intimement apparenté à ces feuilletons si populaires dans l'après-guerre et qui, en absence d'autres formes de loisir alternatives dont on dispose de nos jours (notamment la télévision) nourrissaient l'imagination de leurs récepteurs. D'autre part, cette formule interprétative servait de laboratoire de formes aux écrivaines qui –toujours au moyen des répétitions successives- effectuaient des modifications progressives sur l'original jusqu'à obtenir la version définitive.

Quant à la pièce de Savard, il s'agit d'un long monologue autour d'un sujet très controversé : la folie féminine. Celle-ci est devenue l'un des clichés les plus répandus dans la littérature européenne depuis l'Antiquité et largement développé en Angleterre à l'époque victorienne¹⁰. Aux origines de ce topos narratif se devine le préjugé né de la mise en œuvre trop rigide des nouveaux diktats de la psychologie. La naissance et l'essor d'un certain darwinisme psychiatrique servit à mettre en place un énorme engrenage de jugement public des femmes qui reposait sur la croyance que toute déviation de la norme sociale établie pouvait être attribuée à une maladie mentale devant être traitée par des mains expertes. La bienséance sociale frustrait toute excentricité, toute originalité, tout essai de distinction. Celui qui allait contre elle, était punie. Comment ? Il ou elle payait par l'internement, le plus souvent indéfini.

Une particulière interprétation du concept d'évolution et d'adaptation fut incluse

¹⁰ Érasme lui-même soutenait dans son *Éloge de la folie* (XVII, 27- 28) que: « *Ce serait en effet, disais-je, un animal délicieux [la femme], fol et déraisonnable, mais plaisant en même temps, qui, dans la vie domestique, mêlerait sa folie au sérieux de son partenaire et en atténuerait les inconvénients. Bien entendu, lorsque Platon semble hésiter à classe la femme parmi les êtres doués de raison, il ne veut pas signifier autre chose que l'insigne folie de ce sexe* ».

alors dans le vocabulaire de la médecine psychiatrique du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle : la folie des femmes. D'après les principaux représentants de la psychiatrie moderniste (dans les premières décennies du XX^{ème} siècle), la femme appartenait à la sphère des bas instincts, de la chair et des pulsions, et non pas à celle de la raison¹¹. Marie Savard tente, en reprenant cette question, de subvertir la teinture négative associée à la psychologie féminine. Elle travaille en faveur de la pleine acceptation de la femme en tant que telle. Dans ce sens, le personnage s'exclame : « *Pure divagation verbale.... Une hystérique qui se montre la face! D'habitude on les cache* » (Savard, 1979 : 7).

En plus de la charge significative que l'on puisse accorder au choix de sujet, cette pièce pionnière est intéressante pour la formule esthétique déployée. Savard adhère aux expérimentations formelles dans la littérature contemporaine occidentale et explore les possibilités expressives de l'intertextualité. Même si le principal responsable de cette notion, Gérard Genette, n'avait pas encore mis sur papier ses thèses sur la structure du texte (1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré* ; 1983. *Nouveau discours du récit*), *Bien à moi* constitue un effort d'hybridation ou de patchwork. Ainsi, sur la base du monologue de la seule protagoniste, la Marquise, Savard incorpore des chansons, des lettres ou des télégrammes. Les références croisées à d'autres œuvres de la littérature occidentale sont aussi nombreuses, ce qui fonde un autre type de liens intertextuels.

Prise entre les rôles conflictuels de la mère et de la femme, elle

s'attaque à la chevalerie et aux notions romantiques pour son malheur. La

¹¹ À propos de cette division entre la noblesse masculine et la bassesse féminine, il est intéressant de rappeler l'opinion de Bourdieu (1998 : 23) : « [...] *les usages publics et actifs de la partie haute, masculine, du corps [...] sont le monopole des hommes ; la femme, qui [...] se tient à l'écart des lieux publics, doit en quelque sorte renoncer à faire un usage public de son regard [...] et de sa parole* ».

Belle au bois dormant est censée ne pas avoir des enfants ; Dulcinea est censée ne pas parler, pas non plus être malheureuse ou malade. Quand son Prince Charmant, son Chevalier-à-l'armure-pas-si-brillante, perd l'intérêt pour elle, elle devient une masochiste dans le but d'écarter la paranoïa. (Moss, 1984 : 620)

Elle présente des réflexions autour de sa peur de la folie, de son besoin d'un langage à elle –frustré par sa condition de mariée qui la condamne au silence social- et, ce qui constitue encore toute une nouveauté à l'époque, de son corps. Loin d'accepter son destin, la Marquise apparaît comme une précurseur du féminisme moderne, capable de lutter pour son émancipation. La conscience de soi commence à émerger dans l'écriture de Savard, une tendance qui sera largement développée par ses coreligionnaires dans les décades à venir.

En 1973 les mouvements féministes en Amérique du Nord et en Europe étaient en plein essor et leur répercussion sur l'opinion publique était déjà notable. Dans ce climat d'expansion et de consolidation du débat autour de la condition féminine, Marie Savard produisit une autre pièce de théâtre : *Le journal d'une folle*. Ce titre si révélateur situe l'œuvre sur le même axe thématique que la précédente. Tout comme dans *Bien à moi*, l'auteure québécoise se sert d'une figure féminine mentalement instable (ou qui prétend l'être) pour manifester son opposition à la norme sociale en vigueur. La folie légitime la parole du personnage Blanche la Folle. Comme les fous du roi dans les textes et les spectacles médiévaux, la maladie mentale la place en dehors du domaine de la raison, ce qui lui permet de tout dire sans être assujettie à la censure externe. C'est ainsi que la protagoniste mène à terme sa particulière tentative de révolte contre le *statu*

quo phallocratique. Pour ce faire, elle jouit d'un contrepoint théâtral dans la figure d'une autre femme : Rose la Coupable, une prisonnière. Cette pièce fut représentée pour la première fois presque une décade après sa parution. Ce ne fut qu'en 1981 qu'elle fut mise en scène au Café-Théâtre de l'Ex-Tasse québécois.

Toujours au Québec, le succès du théâtre féministe francophone vécut un nouveau sommet lors de la publication et la production d'un œuvre subversive nommée « La Nef des sorcières ». En 1976, un collectif de femmes constitué par Luce Guilbeault, Marthe Blackburn, France Théoret, Odette Gagnon, Marie-Claire Blais, Pol Pelletier et Nicole Broussard s'engagea dans la création d'un spectacle performatif où elles évoquaient six profils féminins différents. Une actrice, une femme ménopausique, une travailleuse d'usine, une prostituée, une lesbienne et une écrivaine féministe constituaient les morceaux d'un puzzle qui prétendait illustrer la diversité de la nature féminine face aux stéréotypes classiques. Le titre lui-même reprend l'un des clichés les plus répandus dans l'imaginaire occidental concernant la femme et sa volonté d'émancipation. Depuis le Moyen Âge, la sorcellerie a été condamnée comme une pratique démoniaque et pernicieuse, très intimement liée aux femmes. Dans la plupart des cas, on estime de nos jours que les conduites poursuivies n'étaient que le témoignage des efforts timides de certaines femmes pour avoir accès à la science, au savoir et à la culture réservés aux hommes (prenons comme exemple la pratique de la médecine naturelle).

Sous forme de huit monologues, cette pièce met en valeur le discours délirant, circulaire, dépourvu de sens, vague et fragmentaire qui avait traditionnellement été associé aux femmes et banni de l'exercice public de la parole. La digression et la

rupture de la logique sont les seules issues étant donné que « *les paroles de femmes ne se rendent jamais à terme, elles avortent dans la crise, la dépression nerveuse ou le fou rire* » (Broussard et Théoret, 1976 : 8-9).

Karen Gould (1981 : 636) est de l'avis que cette expérience féministe, ainsi que d'autres surgies à l'abri de groupes théâtraux comme « Le Théâtre des cuisines » ou « Le Théâtre expérimental » de Montréal ont réussi à mettre en valeur le travail artistique collectif. « *Se faisant l'écho du cri surréaliste d'Antonin Artaud « à bas les chefs-d'œuvre », elles ont contribué à démolir l'historique obsession occidentale pour les notions d'« artiste» et de « chef-d'œuvre»* ».

Deux années plus tard, en 1978, la dramaturgie féministe se situa définitivement au centre de l'actualité non seulement sur le plan artistique, mais aussi sociopolitique. Si les discours de Savard ou des membres de « La Nef » avaient gêné les secteurs les plus réactionnaires du Québec, Denise Boucher alla plus loin et présenta une pièce de théâtre qui fit couler de l'encre. Très adroitement, Jane Moss (1984 : 621) a défini le texte *Les fées ont soif* comme un « *succès de scandale* ». Cette étiquette est motivée par la grande controverse provoquée par la mise en scène de ce texte, qui fit l'objet d'une tentative de censure de la part du Conseil Supérieur des Arts de Montréal. Celui-ci essaya d'empêcher sa représentation, offrant même une compensation économique en échange de sa retraite immédiate. Les quelque 15.000 dollars ne persuadèrent ni l'écrivaine ni Le Théâtre du Nouveau Monde, qui se chargea de la production.

Sur quoi reposait le caractère scandaleux de cette pièce ? Elle s'attaquait à une certaine « bienséance religieuse », se servant de la figure de la Vierge Marie sous forme d'une statue vivante qui évoluait sur la scène. Mais ce n'était pas tout : « *en fait, la*

pièce a trois personnages. La statue de la Vierge, Marie Mère de Dieu, et Madeleine la Prostituée sont tout simplement trois faces d'un même archétype féminin : la Vierge Marie » (Moss, 1984 : 621). Elle tente de démanteler l'image de l'« ange au foyer » victorien, de la femme soumise, vierge ou prostituée. La subversion de l'iconographie chrétienne fut considérée comme une provocation inouïe. Pourtant, Boucher avoua que son seul but était d'exorciser le modèle foncièrement répressif que la Vierge incarne en Occident. Car, d'après l'écrivaine, elle est en essence une femme qui ne peut pas jouir du sexe. Cette caractérisation serait issue de la morale répressive instaurée par l'homme, spécialement par les membres du clergé, mu par sa peur de la sexualité. La transgression dans cette pièce affecte non seulement le contenu, mais aussi le choix du titre. *Les fées ont soif* (à noter le rapport sémantique existant entre le terme « fée » et celui de « sorcière ») est un jeu de mots qui renvoie à l'œuvre d'Anatole France *Les Dieux ont soif* (1912).

Jocelyne Beaulieu publia sa pièce *J'ai beaucoup changé depuis...* en 1979. Originellement écrite pour les étudiants de l'École Nationale de Théâtre, elle fut reprise en 1980 et mise en scène au Théâtre d'Aujourd'hui. De même que les œuvres de Marie Savard, Beaulieu privilégie dans sa pièce le traitement de la folie et l'instabilité mentale féminine. Elle cherche à analyser les motivations des indices assez élevés de maladies mentales parmi les femmes au Québec. L'auteure met en relief la cruauté des traitements psychiatriques et des pratiques d'internement traditionnelles comprenant l'isolation, les abus physiques, les thérapies à base de drogues et d'électrochocs. Tout cela ne serait que le résultat de la mise en place d'un microcosme inspiré des conditions de vie « normales » dans les systèmes patriarcaux.

À cette même époque, Cécile Cloutier écrivit une pièce théâtrale courte intitulée « UTINAM ! » Il s'agissait d'un monologue à travers lequel on cherche à démolir les archétypes féminins associés à l'Église, à l'État et à Dieu. Le seul protagoniste est une femme qui vise la légitimation de sa propre identité par le biais de l'exercice de la parole publique. Voilà un autre témoignage de la vivacité et de la prolixité de la scène francophone québécoise. Christiane Makward et Odile Cazenave (1988 : 199) ont soutenu qu'« *en effet, le succès des entreprises théâtrales féminines au Québec est l'une des caractéristiques les plus remarquables de la scène littéraire francophone. Avant l'arrivée de la nouvelle vague féministe, les pièces d'Anne Hébert et de Suzanne Loranger avaient joui d'une bonne accueilie* ».

Ce parcours à vol d'oiseau par les débuts de la dramaturgie féminine contemporaine au Québec permet de relever quelques constantes qui relient les auteures analysées. En fait, il est nécessaire de remarquer l'intérêt commun pour certains sujets : « *des peurs qui paralysent les femmes, le ressentiment contre la figure de la mère martyr, la rébellion contre la dépendance des hommes et les conflits entre la vie professionnelle et personnelle des femmes* » (Moss, 1984 : 623) .

Quelle était la situation de la dramaturgie au féminin dans la métropole française ? Paradoxalement, à part quelques incursions plus ou moins anecdotiques, le théâtre féminin ne vécut pas de grand essor jusqu'à la deuxième partie du siècle passé.

En préconisant l'avènement d'une femme supérieure, dont le modèle éthique rappellerait les grandes figures féminines de la tragédie grecque, elle [Valentine Saint-Point] conçoit une trilogie dramatique, le « Théâtre de la Femme », qui restera inachevée. Seule la première pièce, *Le Déchu*, publiée en

1909, sera portée à la scène la même année, au Théâtre des Arts. (Lista, 1996 : 8-9).

À part cela, la dramaturgie féminine fut engloutie par le poids de la dramaturgie masculine, débordante de formes bouleversantes comme celle de Beckett et d'Artaud, par exemple. Les premières expériences proches aux formules théâtrales arrivèrent de la main de romancières souvent très intimement liées au mouvement littéraire et cinématographique du Nouveau Roman français. Nathalie Sarraute et Marguerite Duras en furent un bon exemple de cette tendance, suivies par Sallenave, qui appartient pourtant à une autre génération d'écrivains. Elles ont pratiqué dans leurs textes un style proche du discours direct. Parmi ceux-ci, il faut remarquer : *Conversations conjugales* (1987), de Danièle Sallenave ou Nathalie Sarraute avec *Tu ne t'aimes pas* (1989). Le développement du dialogue servirait à produire, suivant Janice Berkowitz Gross (1993 : 402), « [...] *des subjectivités naissantes, que ce soit verbalement ou épistolairement* », ce qui produit l'effet de ce qu'elle nomme le « *dialogue épistolaire* » ou le « *dialogue harassant* » (*idem.*).

Dans les années '70 –simultanément au fleurissement de la littérature féminine au Québec- une écrivaine mi-algérienne, mi-française, Hélène Cixous, fit son début dans le milieu théâtral. Pour Hélène Cixous, le passage de la narrative au théâtre constitua tout un défi. Il s'agissait de chercher une voie alternative pour l'expression absolue de l'Autre. Elle définit cette transition entre les genres de la façon suivante :

Longtemps j'ai cru que mes textes n'habiteraient que dans ces lieux
rares et désertiques où ne poussent que des poèmes. Jusqu'à ce que j'arrive au

Théâtre. Là était la scène, la terre, où le moi reste imperceptible, le pays des autres. Là se font entendre leurs paroles, leurs silences, leurs cris, leur chant, chacun selon son propre monde et dans sa langue étrangère. (Cixous, 1987 : 253)

Ce fut en 1976 quand elle commença à publier des fictions expérimentales aux éditions *Des Femmes* (maison d'édition féministe fondée à Paris par l'activiste Antoinette Fouque), bien que sa première pièce corresponde à 1972, lorsqu'elle produisit *La Pupille*, qui ne réussit pas à attirer l'attention de la critique spécialisée. Quatre années plus tard, son chef-d'œuvre *Le Portrait de Dora* fut acclamé comme l'un des grands succès théâtraux de la saison, tel que Margaret Collins Weitz (1978 : 417) le précise dans son inventaire littéraire. D'abord conçue pour être émise sur les ondes, cette pièce privilégia le pouvoir de la voix et de ses modulations sur le caractère spectaculaire de la représentation (associé à un certain voyeurisme intellectuel).

Le Portrait de Dora est basé sur le célèbre cas du docteur Freud et son analyse de l'hystérie féminine. Voilà une nouvelle manifestation de l'intérêt des intellectuelles féministes francophones pour l'étude de la psyché de la femme. Ce texte avait été préalablement représenté au Théâtre d'Orsay par la compagnie Renaud-Barrault et il engagea l'auteure, la directrice et les actrices sur le chemin de la dénonciation du système patriarcal. « *Du point de vue de Cixous, l'« hystérie » de Dora était [...] une source de renouvellement* » (Greenstein Burke, 1978 : 851).

De la main de cette pièce, l'écrivaine inaugurerait une nouvelle dimension de la dramaturgie francophone au féminin : celle de la théorisation et de la pratique simultanées. Elle s'efforça de faire cohabiter sa passion pour la critique littéraire et la

réflexion théorique avec la mise en œuvre des présupposés esquissés. Cixous situa le corps au centre de son système dramaturgique, explorant ses possibilités en tant que scénario métaphorique ou réel. Purificación Cabido Pérez (2006 : 31) soutient que :

Le théâtre d'Hélène Cixous est un théâtre politique au sens large du terme, un théâtre militant et engagé. Cixous conçoit l'œuvre dramatique comme un voyage¹², une prise de recul par rapport à elle-même, un mouvement du « soi » envers les autres, une métamorphose de sa propre identité qui devient soit « tu » soit « elles » ou « ils », ou « nous », une façon plurielle et réelle de vivre l'altérité.

D'après Cixous, le théâtre est l'espace du tiers. Il bloque la tentation de l'auteur de se retrouver au centre du discours, « [...] *vu que le théâtre est par définition « le terrain des autres »* » (Sellers, 1996 : 77) et qu'il « [...] *démolit les binarismes dialectiques conventionnels du soi et de l'autre* » (Dobson, 2002 : 48). Mais sa réinterprétation des formules théâtrales n'affectait pas seulement le déplacement des points focaux et le passage d'une personne grammaticale à l'autre. Cela n'était que le sommet d'une proposition dramaturgique qui s'écarterait volontairement de la norme et des conventions pour explorer de nouvelles voies esthétiques qui servaient de support à un discours très élevé, métaphysique et obscur. Si sa prose avait souvent été qualifiée d'« impossible », son théâtre ne le fut pas moins. Pourtant, celui-ci lui offrait tout un

¹² En effet, Hélène Cixous a largement développé l'idée que le théâtre comporte une espèce de pouvoir initiatique, formatif, cathartique qui contribue à l'exploration de soi et de l'Autre. Elle explique : « *Écrire pour le théâtre: il faut s'éloigner de soi, partir, voyager longtemps dans l'obscurité, jusqu'à ne plus savoir où on est, qui on est, c'est très difficile, jusqu'à sentir l'espace devenir un pays tellement étranger, jusqu'à devenir effrayé, jusqu'à arriver perdu dans une région qu'on ne reconnaît pas, jusqu'à se réveiller, métamorphosé en quelqu'un que je n'ai jamais rencontré, en mendiant, en divinité naïve, en vieillard avisé* » (Cixous, 1984 : 4).

éventail de possibilités communicatives de nature non verbale (comme la musique, les décors ou l'illumination) qui la fascinèrent et qui contribuèrent à rendre un peu plus accessible son discours philosophique. Elle découvrit tout le pouvoir du langage corporel, ce qui la séduisit profondément. Le corps comme réalité physique allait lui servir à exprimer sa poétique autour de la revendication de la sensualité comme source de jouissance, de connaissance et de reconnaissance.

En 1978, Cixous présenta un spectacle performatif au festival d'Avignon. Ce fut une révision du mythe d'Œdipe centré en exclusivité sur la figure de Jocaste. Cet opéra-libretto nommée *Le Nom d'Œdipe/ Chant du corps interdit* fut mise en scène par Claude Régy sur une musique de Boucourechliev. Cet intérêt pour l'étude et la réécriture des matériels légendaires ou mythologiques n'est pas une caractéristique particulière de la dramaturgie –et de la littérature en générale- de Cixous. Pourtant, elle a manifesté un grand penchant pour le théâtre classique grec et le shakespearien, qui évoluent entre-les-lignes de ses pièces sous forme d'intertexte. Car elle se réclame héritière des formes narratives y présentes. Ainsi, elle avouait :

J'ai besoin d'*un certain* Théâtre, dont le prénom était Shakespeare ou Verdi, ou Schönberg ou Sophocle ou Rossini. J'ai besoin que ce théâtre me raconte des histoires, et qu'il me les raconte comme lui seul peut les raconter: légendairement et cependant droit dans les yeux. (Cixous, 1977 : 253)

Dans les années '80 Cixous fit un bond en avant dans son parcours comme dramaturge en commençant une collaboration –qui allait se prolonger dans le temps- avec le Théâtre du Soleil. La metteuse en scène Ariane Mnouchkine était à la tête de

cette institution, de la main de laquelle l'écrivaine produisit une longue série de titres à succès. Cixous et Mnouchkine établirent un rapport très prolifique depuis 1983, où l'écrivaine réussit à faire représenter *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk Roi du Cambodge* (publiée en 1985) à la Cartoucherie parisienne. C'étaient l'union symbiotique de l'une des écrivaines les plus clairvoyantes à l'époque et d'« [...] un des metteurs en scène qui ont le plus « révolutionné » le théâtre ces [...] dernières années, et avec le plus de succès » (Viennot, 1987 : 270). Toujours en 1983, Cixous produisit une autre pièce théâtrale, intitulée *La prise de l'école de Madhubai* (publiée en 1984). Après une brève période de quatre ans d'inactivité dans cette particulière « société », on assista en 1987 à la mise en scène de l'œuvre *L'indiade ou l'Inde de leurs rêves* (publiée en 1988).

Pendant les années 1990, le théâtre de Cixous a explicitement manifesté un intérêt thématique croissant pour la figure de l'écrivain et pour la projection sur scène de figures qui agissent premièrement comme des représentants de l'identité poétique. (Dobson, 2002 : 116)

Entre 1995 et 2000, le tandem Cixous- Mnouchkine produisit quatre nouvelles pièces à succès : *La ville parjure ou le réveil des Erinyes* (1995), *L'Histoire (qu'on ne connaîtra jamais)* (1995), *Et soudain des nuits d'éveil* (1997) et *Tambours sur la digue* (1999). Celle-ci fut très acclamée par la critique et reçut trois prix Molière en 1999. En 2004 fut représenté *Le dernier caravansérail*, son dernier projet théâtral avant la parution de la pièce *Les Naufragés du fol espoir* (Théâtre du soleil, 2010).

Julia Dobson (2002 : 7-8) a insisté sur les difficultés que Cixous a dû surmonter pour réussir à faire représenter et à publier ses pièces de théâtre. Le manque d'un système solide de traduction des œuvres rendit plus compliqué leur diffusion dans les territoires non francophones. Paradoxalement, quelques-uns de ses essais et travaux en prose on jouit d'une version anglaise ou ont été directement publiés en cette langue. Ainsi, la dizaine de textes qui composent la dramaturgie de cette écrivaine n'a été jusqu'à présent que très rarement représentée en dehors du circuit français. Elle a été l'apanage de quelques compagnies spécialisées et de metteurs en scène de haut profil.

Bien que la plupart des pièces énumérées comportent des références explicites à la tâche du dramaturge (notamment en forme de prologue de l'auteure), la conception théâtrale d'Hélène Cixous a été systématisée dans deux volumes regroupant des textes sur le fait dramatique et sur l'écriture en général : *Entre l'écriture* (1986, *Des Femmes*) et son célèbre *L'heure de Clarice Linspector* (1989).

Après avoir esquissé le panorama de la dramaturgie féministe française contemporaine de la main de sa principale représentante, il ne reste qu'une dernière étape pour compléter l'état de cette question dans le domaine francophone. Si le Québec a été le lieu de l'effervescence du théâtre comme support littéraire pour le discours féministe, le système universitaire français l'a consacré. Quelle est la place que cette formule artistique occupe dans les autres territoires francophones européens, à savoir en Belgique (Wallonie) et en Suisse romande ?

Ces deux systèmes sont affectés par le manque d'une définition claire de leurs frontières face à la métropole culturelle qu'est Paris. Cela fait qu'un certain nombre de leurs auteur(e)s soient d'habitude associé(e)s –avec profit- au champ littéraire français,

qui se nourrit parfois d'ouvrages et des écrivain(e)s étrangers sous le prétexte du critère de convergence linguistique. À vrai dire, les données dont on dispose sont fondées sur des références isolées qui empêchent l'établissement d'un cadre d'étude rigoureux. La situation est plus complexe en Suisse qu'en Belgique. La division du pays en cantons et la connivence de langues et de cultures a eu comme résultat une actualité littéraire fragmentée, étalée et avec peu de cohésion. En fait, on n'emploie que rarement le qualificatif de « système suisse » de production culturelle. Makward et Cazenave (1988 : 200) ont restreint le catalogue du théâtre féminin en Suisse à un ensemble très limité d'ouvrages dont aucun n'a vraiment réussi à se faire remarquer au-delà des frontières nationales. Il faut pourtant mentionner la projection montante de l'écrivaine Cunéo. C'est une écrivaine bilingue qui s'est engagée sur le chemin du socio-féminisme et qui développe ses activités à Zürich. À part cela, les contacts entre l'écriture au féminin et la dramaturgie se bornent en Suisse à quelques pièces de théâtre radiophonique (dont les œuvres de S. Corinna Bille) et à des scripts pour la télévision.

En Belgique francophone la situation n'est pas exactement similaire¹³. Le système littéraire belge a traditionnellement été affecté par le manque d'une configuration solide face à la puissance du milieu éditorial français. Encore dans l'actualité, les structures de production, de vente et de diffusion non seulement du théâtre, mais aussi du roman ou de la poésie, sont déficitaires. Pourtant, le dynamisme du champ littéraire belge est incontestable et la présence d'instances critiques, éditoriales et universitaires autour de la production artistique le situent en une position certainement plus favorable que le système suisse. Malgré ce contexte qui invite à un

¹³ Pour une approche approfondie de cette question, voir *La scène invisible. Les femmes dramaturges belges de Marguerite Duterme à Suzanne Lilar*, de Vanessa Gemis (2004).

certain optimisme modéré, il faut préciser que le panorama pour les écrivaines en Belgique est plus complexe.

La condition de femme, francophone (dans un pays partagé du point de vue linguistique) et belge (donc membre d'un champ culturel minorisé) ont constitué un stigmate lourd à porter. Bien que cette question sera davantage développée dans le sous-chapitre suivant, il faut rappeler que le mouvement féministe belge n'a jamais eu autant de répercussion qu'en France ou au Québec, ce qui a en quelque sorte frustré la visibilité publique du discours féminin –engagé ou pas-. La majorité s'est placée à l'abri des mobilisations civiques franco-québécoises, partageant des points d'intérêt et des activités de militance active. À ce sujet, il est intéressant de reprendre l'inventaire que Martine Renouprez (2003 : 483) offre des sujets les plus communs dans le travail de ces écrivaines :

Alors que les féministes françaises sont majoritairement des étudiantes, ce qui donne d'emblée au MLF une teinte rapidement plus spéculative, le féminisme belge rassemble des femmes de milieux et d'âges diversifiés, certaines ayant déjà une longue expérience de la maternité, de la famille et du travail, expérience qui les éloigne de toute solution unilatérale et leur fait percevoir la complexité des problèmes. Leur épreuve quotidienne du réel leur permet de circonscrire et d'articuler très tôt les grands thèmes qui restent encore aujourd'hui ceux du féminisme : le corps, la sexualité, le travail professionnel, le travail ménager, la violence, le lesbianisme, l'amour, la maternité, le rapport aux institutions, de la politique à l'Église, en passant par le langage, la culture, et la création.

La complexité inhérente au champ littéraire belge ne peut pas nous faire tomber dans l'erreur qu'il n'existe pas de production féminine remarquable sur le plan qui fait l'objet de ce projet de recherche : le théâtre. Le vaste éventail thématique que Renouprez évoque s'est faufilé dans de nombreuses expériences dramatiques qui ont saupoudré l'histoire contemporaine des lettres belges. Makward et Cazenave (1988 : 203) ont dressé constat de l'existence au début du XX^{ème} siècle d'une dramaturge nommée Marguerite Duterme. Elle jouit de grande reconnaissance à l'époque et réussit à faire représenter au Théâtre de l'œuvre des pièces comme *Vae Victis* (1905) ou *La Musée d'amour* (1922). Celle-ci, dont le titre semble être un écho de l'œuvre de Rachilde *La tour d'amour* (1899), obtint même quelques prix. Le retentissement atteint par ses textes est surprenant surtout si l'on tient compte de son anonymat presque absolu dans l'actualité. Voilà un témoignage involontaire de l'évolution de la position relative que les agents culturels occupent dans leur milieu (et que l'esthétique de la réception associe au changement du goût et des conditions de réception qui affectent l'œuvre dans une période donnée). Cette progression est plus complexe dans le cas des femmes, étant donné qu'elles ont été largement délaissées par l'histoire littéraire et le canon culturel.

Le cas de Suzanne Lilar est très semblable, jouissant d'un taux de connaissance et de reconnaissance variable au long des dernières décades. Parmi les textes théâtraux qu'elle écrivit, il faut noter *Le Burlador* (1945). Considéré son chef-d'œuvre, il était inspiré de l'interprétation faite par l'espagnol Tirso de Molina du mythe classique de Don Juan ou Le Burlador de Séville. Là, elle plaide pour le séducteur, qu'elle dépeint comme une figure généreuse et sincère. La pièce fut représentée en 1964 au Théâtre

Saint-Georges de Paris. En 1947, Lilar publia un autre texte : *Tous les chemins mènent au ciel*. Dans ce cas, l'auteure substitua la thématique religieuse à la légendaire. La pièce fut considérée comme un projet ambitieux et de haute tenue littéraire (Burniaux et Frickx, 1973 : 101), de même que celui de Marie-Thérèse Bodart : *Et Adam répondit...* (1947), qui partageait avec Suzanne Lilar la volonté de révision théâtrale des motifs bibliques.

La deuxième moitié du XX^{ème} ne comporta pas de modifications sensibles du rythme de parutions dans le domaine de l'écriture théâtrale par des femmes. Du brassage identitaire et culturel entre la Belgique et les vagues d'immigrants sont nées des propositions scéniques très intéressantes. Prenons, par exemple, la pièce de théâtre de la jeune auteure belge d'origine palestinienne Layla Nabulsi et qu'elle intitula *Debout les morts !* (1994). Celle-ci a reçu de nombreux prix, ce qui a contribué à reconnaître ses efforts en faveur de la dénonciation de « [...] *toute forme d'autoritarisme, tant religieux que politique, les inégalités sociales et les abus de pouvoir. La pièce transmet un encouragement au maintien des principes de liberté et de respect de la vie* » (Alvarado-Larroucau, 2009 : 85). Le fait d'évoluer entre deux traditions littéraires (son père est palestinien, sa mère est belge) a laissé son empreinte sur un style original qui tourne autour du traitement de thèmes « universels » : les droits des êtres humains, le rêve, le caractère arbitraire de l'exercice du pouvoir, etc. Elle a réussi à se faire publier non seulement en Belgique, mais aussi en Suisse et même en France, ainsi qu'au Canada, étant devenue l'une des voix les plus notables de la francophonie contemporaine.

Néanmoins, il faut remarquer que la présence des femmes dans le domaine théâtral belge ne se limite pas au plan de l'écriture. Quelques-unes se sont situées de l'autre côté du jeu littéraire, étant en tête de célèbres projets d'édition comme c'est le cas de Monique Dorsel, directrice des Éditions l'Ambedui et son Théâtre-Poème.

Mais s'il y a une expérience dramatique au féminin qui réclame notre attention c'est celle de Claire Lejeune. Le retentissement obtenu par ses essais et ses recueils poétiques, ainsi que sa présence dans le domaine académique belge lui accordèrent un statut intellectuel privilégié. Et son théâtre constitua le dernier stade d'un parcours professionnel bâti sur l'engagement éthique et civique sur le chemin du féminisme. De la série de quatre pièces qu'elle publia et fit représenter parmi les années 1997 et 2004 sera question dans le chapitre « Textes » de cette thèse de doctorat.

1.2.- Le théâtre en Belgique : quelle place y occupe Claire Lejeune ?

Pour une approche du théâtre du théâtre belge : positions et dispositions

Le théâtre belge en langue française est subsidiaire des conditions de formation et de consolidation qui affectent l'ensemble de la configuration systémique culturelle en Belgique francophone. L'évolution du champ littéraire belge –on établira comme point de départ le XIX^{ème} siècle, suivant la théorisation bourdieusienne qui prend comme repère le changement du statut d'écrivain et son émancipation par rapport au mécénat– repose sur une dichotomie essentielle. Celle-ci découle de la tension entre les producteurs artistiques défenseurs de l'indépendance du milieu culturel belge face à la force centripète du français –exercée notamment par les institutions et les entreprises d'édition parisiennes– et ceux plus perméables à l'existence d'une métropole artistique exogène. Chacune de ces prises de position comporte à son tour l'insertion dans un engrenage de production précis¹⁴.

¹⁴ La première tendance promeut en quelque sorte l'idéal du repli sur les frontières virtuelles de l'édition belge. De l'autre côté de la balance se situent ceux qui considèrent plus avantageux d'embrasser des politiques d'assimilation ou de symbiose par rapport aux cercles littéraires français, pleinement consolidés et jouissant d'infrastructures qui garantissent une large diffusion des œuvres qui intègrent leurs catalogues. Cette dialectique a motivé un conflit sur le plan de la nomenclature utilisée pour faire référence au système littéraire belge et qui transcende les limites de la linguistique en tant que chacune

La division a largement affecté le processus de configuration identitaire non seulement de la société belge en tant que collectivité, mais surtout des individus qui la configurent. Face au roman et aux formes narratives en général, le théâtre est un genre littéraire marqué par une basse productivité, ce qui le rapproche de la poésie et le situe dans les circuits de production restreinte. Le grand public n'est pas à priori son récepteur principal, compte tenu des particularismes associés au dédoublement entre le texte édité et la représentation effective. Car, en effet, *« à la différence des autres genres, le texte théâtral ne se suffit pas à lui-même : il demande à être mis en scène et nécessite pour cela une infrastructure spécifique »* (Biron, 1994 : 40). Ces particularités se réduisent à deux, selon la définition dont Denis et Klinkenberg (2005 : 166) se servent pour dresser le cadre sociologique de l'activité dramaturgique belge :

D'un côté, il est fait de textes ou d'œuvres, dus à des dramaturges qui s'insèrent de plein droit dans l'histoire générale de la littérature. D'un autre côté, tout un pan de l'activité théâtrale échappe au littéraire strictement entendu: c'est le versant de la représentation, puisque le théâtre fait partie des arts du spectacle.

Ce caractère bidimensionnel rend plus complexe l'approche au théâtre. Et le dramaturge évoluant dans les marges systémiques et qui, de par sa nature, tend vers le centre de pouvoir symbolique dispensateur d'un taux de capital ou de reconnaissance majeur doit résoudre la dichotomie entre la préservation de ses propositions littéraires

des possibilités maniées correspond à une perspective sociopolitique différente. Ainsi, on parle de « littérature belge de langue française » ou de « littérature française en Belgique » (à ce sujet, il est intéressant de consulter l'analyse fournie par Bourdieu dans « Existe-t-il une littérature belge? Limites d'un champ et frontières politiques », 1985).

de départ (reposant sur des notions autour de la subversion ou de la préservation des principes théâtraux en vigueur à une époque donnée) et la tentation que les instances dispensatrices de ce prestige représentent. Dans des circuits comme celui du théâtre belge, l'urgence de la recherche de profit est davantage du domaine économique que du symbolique. Et cela car, très souvent, seulement les pratiques orientées par des choix plus proches de ce que l'on connaît comme « commercial » peuvent garantir la survivance soit des dramaturges, soit des salles. Entre la préservation coûte que coûte d'une voie d'écriture innovatrice, divergente, et la force exercée par les exigences du marché des biens culturels, l'écrivain belge a été soumis à une autre espèce de déchirement. Celui-ci tend à le situer dans l'orbite de la scène parisienne. La précarité des infrastructures et superstructures artistiques en Belgique crée un mouvement de fugue, de déplacement vers le centre d'influence du système le plus proche (géographiquement et culturellement). De ce point de vue, je suis avec Denis et Klinkenberg (2005 : 166) lorsqu'ils précisent que :

Dans le cas qui nous occupe, cette donnée tend à augmenter l'effet des forces centripètes : le directeur d'une salle belge, soucieux d'assurer la rentabilité de son théâtre, aura tendance à programmer des pièces qui ont déjà rencontré le succès à Paris, voire à miser le prestige de comédiens français.

La possibilité de faire jouer ses pièces au centre du champ littéraire étranger, dominant, implique la réussite. Si la scène française représente le succès, la promotion et la reconnaissance de l'auteur(e) en question, la scène belge reste un espace d'évolution restreint, précaire, mais d'une valeur à ne pas négliger (intimement liée à la

distance relative face aux contraintes établies par les agents fournisseurs du capital matériel). Après avoir réussi à faire jouer ses pièces à Paris, le dramaturge belge a toujours le choix de revenir sur ses pas et de se replier à nouveau vers les frontières de son système littéraire national, qui est censé être favorable à l'importation des produits préalablement exportés.

La recherche d'une instance différentielle dans le milieu culturel en Belgique par rapport à l'influence française a poussé davantage l'intérêt pour le genre théâtral depuis la fin du XIX^{ème} siècle. Cela est dû à ce que Paul Aron a appelé un « *dysfonctionnement générique* » (Denis et Klinkenberg, 2005 : 133) et qui consiste au développement d'une stratégie différentielle fondée sur l'exploitation des genres les moins populaires dans le système matrice. Dans le cas de la Belgique, il s'agirait de privilégier la dramaturgie – quelque peu négligée au temps des symbolistes, par exemple- en détriment de la poésie qui dominait alors le panorama des lettres françaises.

Avant d'aborder plus en détail les différents mouvements ou stades qui constituent la progression historique dans le champ théâtral belge, il est important de s'arrêter sur quelques dispositions générales qui, en guise de constante ou de substrat, relient une bonne partie des pratiques étudiées par la suite. Elles fonctionneraient donc comme des compléments à « la norme » systémique, cet ensemble de lignes implicites qui servent de repère aux producteurs (soit pour la garder, soit pour la subvertir) et que Bourdieu (*Choses dites*, 1987 ; *Méditations pascaliennes*, 1997) a classé sous le nom d'« habitus ».

En conséquence, l'habitus produit des pratiques et des représentations qui sont disponibles pour la classification, qui sont

objectivement différenciées ; mais elles ne sont immédiatement perçues comme telles que pour des agents qui possèdent le code, les schèmes classificatoires nécessaires pour en comprendre le sens social. Ainsi, l'habitus implique un *sense of one's place* mais aussi un *sense of others' place*.
(Bourdieu, 1987 : 156)

Si l'expérience dramatique est caractérisée par le respect du dialogue –ou de ses variantes, dont le monologue- en tant que structure formelle de base, la réduction de la narration à des annotations scéniques et l'évolution de l'argument au fur et à mesure des échanges linguistiques, le théâtre belge moderne et contemporain incorpore quelques éléments additionnels qui complètent ces habitus essentiels. Ceux-ci, sans faire partie de la norme générique, en sont très proches en tant que clichés classiques ou lieux communs rassurants où convergent des auteurs de signe très différent, soit pour les reprendre soit pour les réviser. Je me propose d'illustrer avec des exemples pratiques cette explication qui, abstraite et générale, peut être considérée plutôt obscure et proche d'un certain essentialisme méthodologique¹⁵.

Ainsi, une des tendances qui prévalent dans la période actuelle de ce théâtre est le nombre assez limité des sujets traités. Parmi l'éventail déployé, on peut constater un intérêt pour l'ésotérisme, le mysticisme, la fantaisie et, en termes généraux, pour tout ce qui dépasse le rationalisme et le domaine du réel. Le théâtre belge a traditionnellement développé un goût exacerbé pour l'exploration de la voie spirituelle, au moyen surtout

¹⁵ La démarche essentialiste –tel que Denis et Klinkenberg (2005 : 12) le nuancent- vise l'analyse d'un système littéraire en tant qu'une entité accomplie et indépendante qui possède des codes d'écriture qui lui sont propres et intransférables, sans tenir compte des modèles relationnels ou gravitationnels (nomenclature qu'ils manient et qui est directement apparentée à celle de Bourdieu) qui étudient les contacts et les échanges d'influences bidirectionnelles entre des systèmes voisins. La perspective essentialiste est intimement liée aux considérations du « volkgeist » romantique d'inspiration nationaliste.

d'arguments qui privilégient la mise en scène d'êtres fantasmagoriques, éthérés, incorporels, manquant de définition enfin.

Ce caractère flou est aussi commun aux axes spatiaux et temporels. On observe le penchant pour l'usage de cadres géographiques dépaysants, situant l'action représentée dans un contexte étranger aux récepteurs belges. L'action se passe davantage dans un passé lointain qui ne compromet pas l'auteur(e) –ce qui lui accorde un ton proche de la tendance historiciste du romantisme- ou dans un entourage fictionnel qui ne correspond à aucune réalité géographique nationale repérable. D'autre part, une autre option très employée est la suppression du cadre de l'action, qui ne se passe alors nulle part ou dans un scénario indéterminé, trop général. Ainsi, « *nous ne serons pas à Bruxelles, en Wallonie ou sur les bords de l'Escaut, mais dans une forêt d'Ardenne ou sur la rive d'un fleuve issues du cerveau du poète* » (Coppieters, 1969 : 74).

C'est à nouveau Franz Coppieters (1969 : 73) qui nous fournit une référence très évocatrice du stade général du théâtre belge depuis le XIX^{ème} siècle. Il constate que « *le théâtre belge n'est pas, ne peut pas être un théâtre réaliste* ». En effet, le manque de précisions d'ordre contextuel crée l'effet d'une écriture proche du réalisme magique développé en Amérique du Sud dans la deuxième moitié du siècle passé. Et dans le « [...] *théâtre, genre dont le propre est précisément de donner une vision déformée et transfigurée du réel, un tel trait ne pouvant que se trouver accentué par les différents dramaturges de ce pays* » (Blancart-Cassou, 1995 : 8). On a le sentiment d'être confronté à des personnages et à des situations qui évoluent dans une sphère parallèle, dans un monde à eux, sans aucun ancrage.

La citation antérieure de Coppieters laisse deviner un certain fatalisme. D'où lui vient cette idée que le théâtre belge n'est pas apte au traitement réaliste des arguments traités ? J'offrirai deux explications plausibles. L'une renvoie à l'influence du cadre sociopolitique sur la pratique littéraire, tandis que l'autre revient aux rapports conflictuels avec le système théâtral français et le besoin de différenciation. D'une part, le caractère quelque peu précaire de la configuration géopolitique de l'État belge et de son territoire dans la deuxième partie du siècle imprègne l'idiosyncrasie et l'imaginaire public se filant entre les lignes de la production culturelle dans son ensemble. Il n'y aurait pas de solidité sur le plan de la mise en contexte de l'argument car tout simplement l'auteur(e) en manque.

Cette théorie de source plutôt marxiste –puisqu'elle repose sur des principes mimétiques- est dépassée par une autre exclusivement sociologique. À mon avis, il s'agirait de pousser jusqu'à la limite ou même le paradoxe des éléments littéraires qui – sur le plan de la synchronie- ne remplissaient qu'un rôle marginal dans le système voisin et concurrent. Ainsi, si le réalisme et le naturalisme triomphaient à Paris et se succédaient pour établir la tendance prédominante dans le roman du XIX^{ème}, le champ de la littérature en Belgique s'efforçait en pratiquer une espèce de « réalisme magique » alternatif qui s'abstrayait à la norme parisienne. Et le genre choisi pour cela faire n'était plus la narrative, mais le théâtre. Voilà l'accomplissement d'une stratégie de différenciation. La présence d'un cadre magique dans la dramaturgie belge contemporaine ne serait que le résultat du degré maximal de recul par rapport aux formules à succès développées par le champ littéraire français.

D'autre part, et même si cela comporte un paradoxe (vu que le substrat fantastique peut être associé à l'existence d'une littérature ludique, comique, plus ou moins éloignée des paradigmes stricts de la réalité), on apprécie un ton sérieux et élevé dans la dramaturgie belge moderne. Cela renvoie à la question de la configuration conflictuelle de l'identité nationale. Le déchirement linguistique et stratégique entre l'indépendance et l'influence française peut se traduire en des manifestations artistiques réflexives, philosophiques et profondément métaphoriques.

D'habitude, la dramaturgie s'éloigne volontairement de la légèreté dans les arguments. C'est un théâtre du sérieux, de la transcendance. Si la tendance prédominante est à l'évasion, il y a aussi un versant régionaliste, local, qui s'adonne à un certain réalisme. Et ce réalisme peut être perçu et dans les formes et dans les contenus. C'est que « *le théâtre belge ne sera pas un théâtre léger, badin, tout en divertissements frivoles et tendres nuances ; mais le théâtre d'un combat* » (Coppieters, 1969 : 73). C'est un combat qui se livre dans l'intimité de l'écrivain(e) et qui se reflète sur la collectivité qui constitue le public potentiel auquel celui-ci/ celle-ci s'adresse, ce qui les relie en une expérience cathartique au plus pur style du drame aristotélicien. « *Et parce que l'homme est une fin et non pas un moyen, le théâtre doit répondre à une éthique autant qu'à une esthétique* » (Hazette, 2000 : 8).

Depuis le XIX^{ème} siècle, la ville de Bruxelles a profité de son rôle de capitale politique pour s'ériger en centre de la vie culturelle. Ainsi, elle est devenue l'axe de la production théâtrale en Belgique, exerçant une influence centripète similaire à celle qu'exerce Paris dans le système de la dramaturgie française. Cette centralité, ce centralisme exacerbé, fait que les traits généraux que l'on vient d'énumérer ne sont

applicables qu'à la scène bruxelloise et doivent être nuancés dans le cas des théâtres provinciaux. Prenons, par exemple, l'estompement des cadres spatiaux et temporaux.

La tendance est inversée dans la littérature considérée « dialectale », c'est-à-dire en langue wallonne. Tel qu'on l'a devancé dans le paragraphe précédent, celle-ci est restée plus proche du classicisme esthétique et thématique. Car en effet, les villes de Wallonie, de par leur éloignement physique, ont traditionnellement vécu un certain ostracisme culturel qui motive leurs formules moins audacieuses et leur proximité aux patrons d'écriture propres au théâtre français. En province, le catalogue de pièces représentées témoigne d'une extrême perméabilité face à l'importation d'œuvres de la scène française (d'où le grand nombre de salles qui ont été consacrées à la production de ces pièces).

Que ce soit à Bruxelles ou en province, le théâtre belge a d'abord joué le rôle stratégique d'articulateur de la sociabilité belge. « *Cette visibilité sociale du théâtre explique qu'il a toujours été un enjeu, tant dans les luttes esthétiques que politiques ou idéologiques* » (Denis et Klinkenberg, 2005 :167). Il fut le lieu de rencontre des membres des différents milieux sociaux avec leurs pairs, leur fournissant un espace public de connivence. Bien évidemment, la considération de l'activité théâtrale variait en fonction des classes sociales. Si, pour celles plus aisées, il s'agissait plutôt d'un aspect complémentaire à la vie mondaine qu'elles menaient et pour laquelle elles avaient été formées depuis leur enfance ; le grand public l'accepte davantage comme une forme de loisir alternative. En termes généraux, on peut considérer que pour les uns le théâtre incarnait une modalité culturelle qui leur permettait de mettre en valeur leur raffinement. Pour les autres, qui n'avaient pas toujours accès à l'éducation réglée,

c'était un divertissement très à la mode qui leur offrait des instants de détente ainsi qu'une certaine formation en valeurs sociales subtilement filées. De ce point, le théâtre en Belgique a été à la base d'une démocratisation progressive et lente du fait culturel.

Chronologie de la dramaturgie belge¹⁶

Afin d'approfondir l'évolution récente du champ théâtral belge, je me propose d'en dresser un panorama synthétique fondé sur quatre périodes à mon avis fondamentales. Ainsi, l'étude des formes dramatiques en Belgique depuis le XIX^{ème} siècle sera divisée en quatre parties, à savoir : les premières décades (phase embryonnaire), la période symboliste (phase culminante), les débuts du nouveau siècle (phase de diversification) et l'époque contemporaine (phase de consolidation et de renouvellement). En tout cas, c'est une chronologie de type approximatif qui ne vise que la systématisation de l'étude pour mieux décortiquer les changements observés. Prenant l'essor du théâtre symboliste comme axe, je présenterai les mouvements qui l'ont précédé et suivi, en visant notamment les conditions et les dispositions qui déterminent le développement actuel de la scène belge. Cela obéit au besoin de fournir une chronologie valable qui serve de point de repère aux solutions dramatiques produites par Claire Lejeune. Il est difficile d'étudier la portée de quelques-uns des choix esthétiques qu'elle opère sans avoir préalablement approché les mouvements littéraires et culturels décisifs dans la formation d'une série d'« habitus » dans l'écriture

¹⁶ Les données présentées dans cette rubrique ont été notamment tirées de *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*, un des ouvrages de référence de Denis et Klinkenberg (2005).

théâtrale belge. Des échos remarquables de ces caractéristiques intériorisées sont présents dans le corpus d'étude de cette thèse.

En termes généraux, la période qui a précédé le grand essor symboliste est déterminée par l'étouffement des productions nationales sous le poids du théâtre français. La Belgique est fascinée par les troupes du pays voisin qui parcourent sa géographie avec grand succès. La prédominance des textes français avait été concurrencée depuis le XVII^{ème} siècle par le théâtre italien et l'opéra qui était en pleine formation à cette époque-là. Celui-ci contribue à la diversification du répertoire des salles en Belgique, en constituant une source de renouvellement et d'originalité. À côté du théâtre itinérant des français et des italiens, il y avait aussi des salles –très élémentaires, bien sûr- qui accueillirent les premières scènes permanentes.

Malgré cela, le milieu théâtral survit plongé dans cette paralysie relative jusqu'aux décades centrales du XIX^{ème} siècle. La consolidation de l'autorité politique belge favorisa un intérêt montant pour les formes littéraires autochtones, sous l'influence d'un sentiment nationaliste encore en cours de formation. Durant les premières décades du nouvel État belge on assista au surgissement d'un certain « théâtre national» qui se pliait au schéma de l'écriture romantique en vigueur. L'exaltation des valeurs populaires et la production d'un sentiment de cohésion sociale autour de la notion de « Belgique» inspirèrent le travail de nombreux écrivains, se répandant par les différents genres littéraires. Si ce théâtre national répondait à la mode romantique sur le plan thématique, il restait plus proche de la tradition sur le plan formel. C'était un théâtre classique à l'apparence d'un théâtre renouvelé à l'air du temps.

Les progrès faits dans la consolidation d'un milieu théâtral belge se réaffirmèrent vers la fin du XIX^{ème} siècle de la main du symbolisme¹⁷. En fait, « *il faut attendre la fin du siècle et l'émergence de la génération symboliste pour voir le théâtre belge prendre le tournant de la modernité* » (Denis et Klinkenberg, 2005 : 168). Ce courant littéraire s'efforça de mettre en œuvre de la notion de « dysfonctionnement générique » dont on a déjà parlé. Ainsi, le théâtre acquit une place prééminente dans le système littéraire en Belgique. « [...] *Le goût du théâtre est un phénomène collectif au sein du courant symboliste belge [...]* » (Denis et Klinkenberg, 2005 : 168). Face à la dramaturgie la plus classique qui avait préalablement pratiqué un certain culte du texte, le nouveau théâtre réclamait une plus grande autonomie pour le metteur en scène, chargé de pousser –parfois jusqu'à la limite- les traits novateurs des pièces produites. De la centralité du texte, on passe à la valorisation des dispositions associées à la représentation comme thermomètre de la qualité de l'œuvre. C'était un théâtre dit « de création », élaboré plutôt pour une élite : les gens du théâtre eux-mêmes, les spécialistes.

Ce « nouveau » théâtre, désormais porteur de la légitimité la plus grande, rompt également avec le caractère mondain du loisir théâtral : désormais, la représentation est affaire sérieuse et requiert du spectateur l'attention la plus engagée. (Denis et Klinkenberg, 2005 : 168)

La légitimité dont Denis et Klinkenberg parlent découlait de la capacité de différenciation dont cette nouvelle formule témoigne. Elle s'est faite une place dans le

¹⁷ « *Le symbolisme n'aurait pas été ce qu'il est devenu sans la découverte lyrique de la Flandre, jalonnée par une suite d'œuvres qui vont de Rodenbach à Elskamp, ni, non plus, sans l'action de Mockel et de son groupe pour donner à l'esthétique de la suggestion l'orientation qui lui manquait encore* » (Piron, 1980 : 11).

système littéraire belge et francophone en général seulement en remplissant le terrain vague laissé par les symbolistes français et leur moindre intérêt pour le genre dramatique. Maeterlinck fut l'artifice principal de cette révolution. Il se chargea de subvertir les codes théâtraux et langagiers en vogue en France, en exerçant une influence notable des deux côtés des frontières belges. Paradoxalement, dans le cas de Maeterlinck la direction du vecteur qui déterminait le sens des contacts entre le champ littéraire belge et le français s'inversa. Il ne s'agissait plus de l'importation de matériaux issus du milieu parisien, mais de l'exportation des produits nationaux. Néanmoins, l'incorporation de Maeterlinck au système culturel français découla en un mouvement d'estompement de ses origines géographiques au profit de la mise en valeur de son caractère francophone.

Son théâtre mène à terme une fusion de l'apparence et de la réalité, du visible et de l'invisible (ce qui le rapproche du penchant traditionnel belge pour le mysticisme). Malgré le succès remporté, cet écrivain se montrait profondément sceptique par rapport à son théâtre, étant assez méfiant de l'acteur et de la collectivité. Il rejeta la dramaturgie romantique, qu'il considéra trop bavarder. Ainsi, il supprima dans ses textes tout ce qui pouvait être considéré superflu, accessoire. Les caractères furent anéantis, de même que les dialogues et la langue (qui se présentait alors sous une forme stylisée). Cela produisit l'effet d'un théâtre laconique, de suggestion –doué d'une certaine musicalité très propre du symbolisme-, onirique, statique¹⁸.

¹⁸ À son avis, la représentation pouvait gâcher la dimension symbolique contenue dans le texte élaboré, ce qui le poussa à suggérer l'incorporation de marionnettes ou de fantômes qui jouent ses pièces. Toujours dans le but de faire parler l'inconscient à travers l'usage du symbole, il conçut son théâtre comme un ensemble où tout doit passer par le truchement de celui-là.

On s'acheminait alors vers le début d'un nouveau siècle et les habitus à l'œuvre dans le champ théâtral belge semblaient être en train de souffrir des changements capitaux. L'étape symboliste touchait à sa fin et cédait la place à une amalgame hétérogène de courants théâtraux qui cohabitèrent et s'entrecroisèrent. Profitant de la visibilité conquise par la dramaturgie dans les dernières années du XIX^{ème} siècle, de plus en plus d'intellectuels s'intéressèrent à l'expérience théâtrale. On assista à la prolifération d'auteurs et d'acteurs, ainsi qu'à l'évolution de certains écrivains qui font un exercice de diversification en se tournant vers le monde de la scène. Le théâtre est plus que jamais au cœur de l'activité sociale. *« Par ailleurs, en cette période de forte politisation du champ culturel, le théâtre apparaît naturellement comme le lieu par lequel un vaste public peut être atteint »* (Denis et Klinkenberg, 2005 : 170).

La revue à la belge et les musicaux n'occupaient pas en exclusivité la scène nationale. Il y avait tout un brassage de tendances esthétiques qui se manifestaient dans le théâtre de cette époque. Des expériences modernistes, proto-avant-gardistes ou expressionnistes y trouvèrent un support idéal. En même temps, la cohabitation dans le milieu intellectuel belge d'écrivains francophones –voire francophiles- et des flamands inspira aussi de nombreuses tentatives de traduction et d'adaptation des biens culturels respectifs.

Diverses tentatives voient ainsi le jour dans le monde catholique, dont la plus remarquable et la plus cohérente est flamande : le Vlaame Volkstoneel, dirigé par Johan de Meester et qui jouera en néerlandais les premières pièces de Ghelderode, se distingue par sa capacité à allier modernité de la mise en scène et vocation populaire. À gauche, apparaît un théâtre

prolétarien autour de Fernand Piette¹⁹ (y collaborent aussi Albert Ayguesparse ou Augustin Habaru) (Denis et Klinkenberg, 2005 : 170).

Si Michel Biron (1994 : 40) est de l'avis que « [...] *la mise en place des structures locales y est beaucoup plus tardive que dans le cas de la littérature romanesque ou poétique et la logique institutionnelle du théâtre est particulière [...]* », la Belgique de l'après-guerre connut une prolifération sans précédent de structures de support et d'encouragement de la dramaturgie. Après autant d'innovations, le théâtre des années '40 et '50 se plongea dans un courant conservateur qui correspondait aux tendances générales observées en poésie et dans le roman belge. Ce fut la naissance de ce que l'on appelle le « néo-classicisme », revenant sur les pas du théâtre le plus conventionnel, c'est-à-dire traditionnel. « *Immédiatement après la seconde guerre mondiale, le théâtre de Belgique, se dégermanisant, a connu l'euphorie des grands sujets et d'une perfection classique enfin conquise* » (Burniaux et Frickx, 1973 : 122). Les représentants principaux de cette écriture dramatique furent Georges Sion et Charles Bertin, avec leurs chefs-d'œuvre *Charles le Téméraire* (1944) et *Don Juan* (1948), respectivement.

L'alternative à ce théâtre fut incarnée par les textes, imprégnés d'onirisme, d'auteurs émergents comme : Jean Sigrid (*Bijoux de famille*, 1949), Jean Mogin (*À*

¹⁹ La politisation du théâtre atteint son degré maximal dans les années qui précédèrent l'éclatement de la II Guerre Mondiale, juste après la parution de ce que l'on nomme « Le Manifeste de Lundi » (1937) contre la revendication de l'indépendance culturelle par rapport à la France. Dans ce contexte, la scène belge se divisa entre deux modalités dramatiques qui, toutes les deux, filaient entre-les-lignes des discours engagées. D'un côté, il fut ce que l'on nomme « l'agit-prop », qui consistait à la représentation publique de saynètes qui servaient à commenter la situation de l'actualité politique. Ce discours été fondé sur la capacité d'improvisation des acteurs. D'autre part, les chœurs parlés reposaient sur la mise en place d'une voix collective qui servait de tribune à une idéologie politique déterminée (cette technique fut utilisée dans la campagne du P.O.B. pour encourager le plan du travail conçu par Henry de Man).

chacun selon sa faim, 1950) et Paul Willems (*Il pleut dans ma maison*, 1958)²⁰. Mais le plus remarquable dans ces décades de l'après-guerre fut la mise en place d'un système solide et cohérent d'aide à la production théâtrale, de même que la fondation du Théâtre National (répondant à une vieille demande de ce milieu). Pourtant, la plupart des œuvres écrites à l'époque furent jouées au Théâtre du Rideau²¹ bruxellois (fondé par Claude Étienne en 1943), qui devint l'une des scènes fétiche pour ce théâtre lyrique et partiellement désengagé.

Un léger immobilisme domina la dramaturgie en Belgique dans les années centrales du XX^{ème} siècle. « [...] *Jusqu'à la fin des années 1960, la plupart des auteurs dramatiques étaient avant tout des hommes de lettres qui écrivaient des pièces et où les innovations esthétiques présentes sur les scènes internationales n'eurent que peu d'impact [...]* » (Delhalle, 2003 : 457). Ce ne fut que vers les '70, de la main de l'esprit de réflexion associé au surgissement de mouvements civiques de nature diverse (féministe, ouvrière, étudiante, etc.) que le théâtre fit un nouveau bond en avant. Les événements sociopolitiques qui bouleversèrent le panorama européen à la fin des '60 et que j'ai préalablement traités eurent aussi des répercussions en Belgique. Les diverses disciplines artistiques semblaient atteintes par un essai de démocratisation. La sphère du quotidien, le jour le jour, transgressèrent les frontières de l'anecdotique pour se faire

²⁰ Cet onirisme apparaît comme une trace du substrat fantastique que l'on avait repéré dans le théâtre du XIX^{ème} siècle. À propos de cela, Denis et Klinkenberg (2005 : 190) remarquent : « [...] *il faut aussi souligner que cette très grande visibilité acquise par le fantastique lui assurera une présence jusqu'à nos jours : Jean Ray se prolonge avec Jacques Sternberg ou Jean-Baptiste Baronian ; le réalisme magique se retrouve dans le roman (Guy Vaes, Xavier Hanotte, etc.), au théâtre (Paul Willems) ».*

²¹ « *En 1943, pour son premier spectacle, le Rideau de Bruxelles créa La matrone d'Éphèse de Georges Sion (né à Binche en 1913). Par sa gaité, son aimable impertinence, sa légèreté, ce divertissement repris de Pétrone tranchait sur le ton habituel du théâtre belge* » (Burniaux et Frickx, 1973 : 100).

une place de mérite au sein des nouvelles propositions culturelles partout en Occident. Le cinéma y joua un rôle immense.

La vie dépourvue de tout artifice était au centre de la littérature. On y découvre un intérêt particulier pour la valeur du « fait », des « happenings » comme motif théâtral, ce qui fonda un mouvement. La dimension scénique éclate et engage le spectateur qui dorénavant est invité à participer. Il y a le sentiment d'assister à une espèce de fusion entre les deux espaces compromis dans la représentation : celui de la scène et celui de la vie. On a aussi découvert la puissance significative de l'art performatif, toujours en cours de production, inachevé, précaire. Tout comme la réalité, le théâtre devient le lieu de la rupture, de la variation, de la révision en cours de route.

Dans ce climat énormément expansif et perméable, le « land-art » (basé sur la mise en question de la séparation de la nature et de la culture) et le « pop-art » (fondé sur le brassage de la culture populaire et celle des élites) bouleversent les arts scéniques en Belgique comme dans le reste du continent. Les clichés se subvertirent en faveur de la valorisation de ce qui était censé être vulgaire (au sens de non raffiné, propre des masses). Suivant les idéaux mis en place par les avant-gardes, tout semblait être susceptible de faire l'objet d'un travail artistique.

La culture s'oriente aussi vers des formes socialement autonomisantes : ce sont les idéaux communautaire et régionaliste, c'est le courant général de légitimation des « petites cultures » (*Small is beautiful*) nourries par la recherche de modèles alternatifs ou l'utopie autogestionnaire. Ces mutations renforcent la valorisation des différences, déjà lancée par le processus de décolonisation, et ouvrent un nouvel espace aux affirmations

identitaires, désormais connotées positivement. (Denis et Klinkenberg, 2005 : 217)

Et la Belgique, cette entité géographique et politique aux configurations identitaires fluctuantes, tira profit du déplacement du centre d'intérêt des structures métropolitaines vers les réalités minoritaires (et très souvent minorisées). De la convergence des courants d'opinion et des innovations sur le plan des techniques de représentation générées à cette époque est né un théâtre de rupture. Celui-ci essayait de prendre du recul par rapport aux tendances classicisantes précédentes. La vague d'auteurs, de metteurs en scène et les troupes qui surgissent alors reçut le nom de «Jeune théâtre», une étiquette qui insistait non pas sur l'aspect générationnel de ces créateurs, mais sur la volonté de rajeunissement de la scène belge qui animait leurs propositions.

D'un théâtre plus dogmatique, classique, proche de la norme traditionnelle on évolua vers une dramaturgie socialement engagée qui s'éloigna volontairement d'un certain académisme qui caractérisa ses antécédents. Loin des institutions, il chercha à être légitimé directement par l'accueil du public. Ainsi, le Jeune Théâtre, de la main de ce que l'on a nommé le « théâtre action » encouragea l'abandon des salles pour mettre la représentation à portée de la main du grand public. « *L'enjeu essentiel [...] consiste à trouver comment rapprocher le théâtre de la société, mais en rompant avec le moule du théâtre populaire, trop marqué par l'emprise d'une classe sociale bourgeoise* » (Delhalle, 2003 : 455).

Au sein de ce groupe se rencontrèrent des intellectuels de signe très divers, ce qui impliqua des approches du fait littéraire multiples. Le Jeune Théâtre était une

formule très éclectique, compte tenu que « *depuis 1970, des générations successives de dramaturges ont confirmé l'exceptionnelle richesse d'une création théâtrale diversifiée en Communauté Wallonie-Bruxelles* » (Hazette, 2000 : 7). L'hétérogénéité régna. Ce courant était porteur d'une volonté contestataire face au théâtre populaire qui avait été repris en Belgique alors qu'il avait été déjà quelque peu délaissé en France. Ses représentants se réunirent autour de la déconstruction du statut du texte et de sa mise en scène. Il faut préciser que la notion de modernité chez eux allait du Théâtre Laboratoire Vicinal²² (animé par Frédéric Baal, pseudonyme de Charles Flamand) ou du Théâtre du Parvis²³ (dirigé par Marc Liebens) aux expériences esthétiques et éthiques de René Kalisky. Parmi tant d'autres, il faut remarquer l'initiative de Michèle Fabien, Jean Louvet et Jean-Marie Piemme, qui fondèrent en 1974 l'Ensemble Théâtral Mobile. La tentative de colonisation des espaces non exclusivement théâtraux mena à l'utilisation de « [...] *bâtiments abandonnés par l'industrie (Plan K), d'anciens cinémas (Groupov) accueillent des créations qui se revendiquent parfois comme collectives* » (Delhalle, 2003 : 456).

Pourtant, l'empreinte subversive de ce mouvement fut estompée par les rapports qu'il entretenait avec les institutions. Sa politisation le freina. Peu à peu, ses intégrateurs évoluèrent de la sphère de production restreinte à celle de grande production, c'est-à-

²² « *Ce théâtre du corps, dont la figure dominante reste le Théâtre Laboratoire vicinal, entend déstructurer tous les éléments du théâtre traditionnel, y compris et surtout la notion de « message » chère à un théâtre qui veut instruire et éclairer* » (Delhalle, 2003 : 456).

²³ « *Le Théâtre du Parvis définira une troisième voie, moins radicale, qui ne renie pas l'œuvre dramatique ni fondamentalement la clôture institutionnelle. En effet, Marc Liebens et sa compagnie abandonnent rapidement le travail en prise directe sur la réalité sociale, pour élaborer plutôt un théâtre du signe. Si l'influence de Brecht plane sur la démarche, Marc Liebens prend cependant quelque distance avec un théâtre trop ouvertement politique, facilement assimilé à un théâtre militant. Le Théâtre du Parvis, devenu l'Ensemble théâtral mobile, revendiquera « un théâtre politique de réflexion, de mise en doute, d'analyse »* » (Delhalle, 2003 : 456-457).

dire que le principe de l'économie dépassa le poids des facteurs exclusivement artistiques. Car on observe que

la structure de l'institution théâtrale qui s'en trouve d'abord déstabilisée, sera assez vite remodelée. En redistribuant les cartes parmi les nouveaux acteurs du champ théâtral, les tenants du pouvoir politique et ceux du pouvoir institutionnel font quelques concessions qui changent certes le profil de l'institution théâtrale mais surtout, ils retirent quelque peu au Jeune Théâtre son impact contestataire et subversif. (Delhalle, 2003 : 456)

Le déclin de ce Jeune Théâtre entraîna un adoucissement partiel de ses prises de position avant-gardistes. De l'agitation transposée sur la scène, on évolue vers un théâtre de réflexion qui préserve en grande mesure l'esprit de recherche esthétique qui animait ses aînés. Tout comme les symbolistes avaient définitivement marqué la dramaturgie dans la première moitié du XX^{ème} siècle, le Jeune Théâtre laissa son empreinte sur les générations à venir. Cet effet de contagion ou de contact fut possible grâce à l'institutionnalisation relative de ce théâtre de rupture. Car en fait, la plupart de ses adeptes se sont penchés pour l'enseignement au sein d'établissements prestigieux comme l'INSAS, l'IAD ou dans les conservatoires. De nouveaux lieux abritèrent de nouveaux metteurs en scène. Isabelle Pousseur, Thierry Salmon ou Philippe Sireuil réussirent à se faire représenter au Théâtre Varia, au Théâtre de l'Ancre (à Charleroi), au Théâtre de la Place (à Liège) ou au Transquinquennal, par exemple.

Mais le plus remarquable dans cette période à cheval entre les années '70 et '80 fut le créneau ouvert par les femmes dans le domaine de la littérature. Tel qu'on l'a

étudié dans le sous-chapitre antérieur, le mouvement féministe occidental –dont le francophone- trouva dans l’écriture –que ce soit romanesque ou théâtral, plutôt que poétique- un support très puissant. « *Le terrain avait certes été préparé, à la génération précédente, par quelques individualités remarquables, telles que Dominique Rolin ou Françoise Lilar, qui avaient su se faire une place à Paris* » (Denis et Klinkenberg, 2005 : 251).

La littérature féministe dut s’exiler à Paris pour revenir aussitôt en Belgique entourée du taux relatif de prestige associé à l’insertion à succès dans le champ littéraire français. Les expériences parisiennes de Dominique Rolin ou de Françoise Lilar leur permirent d’établir des rapports stables avec les courants artistiques qui étaient en train de se faire une place dans la roue de l’historicité littéraire dans le système culturel français. Elles agirent comme des agents d’importation de ces nouveautés, encourageant leur pratique dans leur pays d’origine, qui jusque là n’avait pas témoigné d’un intérêt particulier pour la « question féminine » (terminologie traditionnelle), englouti sous le poids de la « question belge».

Les premières dramaturges féministes, en plein processus de définition, furent encadrées dans ce que l’on appelle « la génération du baby-boom». Elles cherchaient à pousser la réflexion autour de matières comme l’identité féminine et le combat féministe, suivant les thèses du mouvement éthique à l’abri duquel elle fut produite. Le théâtre des femmes en Belgique fut inspiré du travail narratif et poétique d’auteures comme Françoise Collin (qui avait fondé les *Cahiers du GRIF* en 1973) ou notre Claire Lejeune (considérée une figure tutélaire du mouvement par Denis et Klinkenberg, 2005 : 251). Peu à peu, ces discours réussirent à se diversifier, atteignant le genre

théâtral et accroissant l'éventail de sujets traités. Michèle Fabien est considérée de nos jours comme une des animatrices principales de ce théâtre féministe.

Dans le sous-chapitre antérieur j'ai présenté une esquisse des textes et des contextes de la dramaturgie francophone contemporaine. Pourtant, si l'on étudie en synchronie les genres littéraires principaux, on constate que durant ces années, en Belgique la narrative et la lyrique féministes eurent plus de poids que le théâtre. Malgré l'essor du discours féministe et l'influence du féminisme français, les formes littéraires qui l'accueillaient ne firent pas l'objet d'une véritable diversification.

Ce furent d'emblée les genres considérés les plus « prestigieux » ou « réputés » qui canalisèrent les attentes éthiques et sociopolitiques des militantes. Le choix générique n'est pas tout à fait spontané. Il comporte des nuances et des prises de position face aux propositions esthétiques et thématiques des concurrents qui cohabitent au sein du champ littéraire en question. Au risque de trop simplifier les mécanismes qui l'animent, on pourrait affirmer que la pratique de certains schémas d'écriture (comme le roman, par exemple) accordent un taux supplémentaire de possibilités de réussite à un(e) écrivain(e) débutant(e). De même, pour ce qui est du sujet traité on observe que les matières très spécialisées qui n'engagent qu'une branche assez courte du grand public ne contribuent aucunement au succès de l'œuvre.

Alors, pourquoi certaines écrivaines s'intéressèrent au théâtre comme plateforme d'expression féministe ? Je reviens à nouveau aux rubriques préalables car, à mon avis, si la dramaturgie a séduit les écrivaines féministes c'est parce qu'elles ont vite compris l'urgence d'une différenciation effective dans leurs propositions littéraires pour consolider le créneau ouvert dans l'espace de la parole publique. La mise en valeur des

particularités de l'idiosyncrasie représentée exigeait un surplus d'emphase sur le chemin de l'innovation textuelle. Et le dialogue leur offrait non seulement un terrain favorable aux échanges verbaux rythmés et au débat d'idées, mais surtout une place presque vierge dans l'expression de la philosophie féministe dans le domaine francophone. Le théâtre féministe français n'était pas non plus très développé, ce qui encouragea davantage cette voie alternative si bien qu'on observe une certaine solidarité éthique supranationale qui bloqua en quelque sorte les mécanismes soit de confrontation soit d'assimilation que l'on a repérés entre le système culturel belge et le français.

Claire Lejeune aurait pu être classée au sein de cette vague de dramaturges du « baby-boom ». En fait, elle y appartient d'un point de vue générationnel. Pourtant, son théâtre –même s'il est thématiquement apparenté à cette littérature engagée- fait partie de la vague la plus actuelle. C'est pour cela qu'on l'inclura dans le cadre des dernières tendances de la scène belge.

Avec les années 1990, plusieurs mouvements dans l'institution théâtrale transforment son rapport à la société. Une volonté de d'ancrer davantage dans le terrain social et politique de leur époque anime plusieurs artistes. La question de l'identité semble, par cette forme de réappropriation du vécu et de l'histoire, en voie d'être assumée plus directement. (Delhalle, 2003 : 464)

Le théâtre depuis les années '80 et '90 revint sur la question identitaire en termes généraux, mais il avait déjà perdu du poids par rapport aux étapes précédentes. En Belgique, le système littéraire continue à évoluer dans les marges du français, partagé

entre l'absorption et la revendication de ses spécificités. Tel que Marc Quaghebeur (1995 :12) le dit « *Paris continua, il est vrai, de remplir le rôle de capitale culturelle internationale bien après le relatif déclin de l'hégémonie française dans le monde* ». Les progrès faits dans les années centrales du XX^{ème} siècle en faveur de l'institutionnalisation de la littérature belge n'ont pas eu de suite. L'Académie a gardé son rôle prééminent tandis que la précarité du système culturel en Belgique a poussé le Ministère de la Communauté française (à travers la Direction générale de la culture et le Service général des lettres et du livre) à élaborer des stratégies de diffusion des catalogues des maisons d'édition nationales (à travers des échanges et des donations à des bibliothèques et à des fondations d'étude étrangères, par exemple). Face à l'influence de Paris, la ville de Bruxelles a tenté de centraliser les entreprises éditoriales. Cela a produit un décalage assez remarquable entre la vie théâtrale dans la capitale et celui des régions.

Bruxelles joue en matière théâtrale le rôle de capitale culturelle et concentre les institutions les plus prestigieuses ou les plus importantes, les villes wallonnes, à de rares exceptions près (théâtre Jean-Vilar à Louvain-la-Neuve, théâtre du Gymnase, puis de la Place, à Liège), souffrant à cet égard d'un certain provincialisme (visible dans le nombre de salles vouées à accueillir essentiellement les succès du boulevard français ou à monter un théâtre dialectal [...]). (Denis et Klinkenberg, 2003 : 166-167)

De nos jours, le théâtre est plus que jamais considéré comme un genre peu rentable en Belgique. Néanmoins, il y a un dynamisme majeur dans les cercles du

théâtre universitaire (lié aux écoles supérieures de théâtre). L'un des initiatives actuelles les plus remarquables est le surgissement de maisons d'édition associées à un lieu de représentation précis et vouées en exclusivité à la publication des pièces qui y sont jouées. C'est le cas des *Éditions de l'Ambedui* et le Théâtre-Poème dirigé par Monique Dorsel ou *Les Cahiers du Rideau* du Rideau de Bruxelles.

Martine Renouprez (2006 : 110-111) insiste sur le travail mené à terme par les *Éditions Lansman*, qui présentent un catalogue spécialisé en théâtre. Leur but est de remplir le créneau largement délaissé par le milieu éditorial français. Cette maison d'édition est la responsable de la parution de pièces notamment contemporaines, dont celles d'auteurs déjà consacrés comme Jean-Marie Piemme (théoricien et critique théâtral), Gaston Compère, Jean Louvet ; ou de nouveaux dramaturges tels que Pascale Tison ou Philippe Blasband. En même temps, elle publie aussi des textes essayistiques autour du théâtre, ainsi que des œuvres d'autres écrivain(e)s de l'espace francophone.

Claire Lejeune et sa venue au théâtre en Belgique

C'est dans ce climat de perte de visibilité publique et de développement dans les circuits alternatifs que Claire Lejeune s'est lancée dans l'expérience théâtrale. Tel que Marie-France Renard (2006 : 76) le précise « *c'est assez tard, finalement, en 1991, qu' [elle] [va] aborder le genre théâtral [...]* ». Si l'on révisé le parcours professionnel de Lejeune –que j'ai évoqué de façon sommaire dans l'introduction de ce travail-, c'est précisément à cette époque-là que Lejeune publia ses chefs-d'œuvre dans un autre genre : l'essai. Dans les années '90, elle écrivit deux de ses ouvrages les plus

remarquables et célèbres qui, en plus de la parenté évidente dans leurs titres, sont reliés du point de vue thématique (au moyen d'une forte intertextualité) : *Le livre de la sœur* (1992, 1993) et *Le livre de la mère* (1998). Ils sont considérés comme l'expression la plus réussie de la cosmovision particulière de l'écrivaine belge.

Après avoir eu la reconnaissance non seulement de ses pairs (elle reçut le Prix Canada-Communauté française de Belgique pour l'ensemble de son œuvre en 1984), mais aussi de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique (1995), Claire Lejeune chercha de nouveaux horizons pour son écriture. Sans jamais abandonner le versant essayistique, elle s'intéressa aux possibilités esthétiques et sémiotiques du théâtre. La façon dont elle s'inséra dans le champ de la dramaturgie belge est loin d'être conventionnel.

Elle ne dut pas se faire un nom ou une place distincte tout en évoluant depuis les marges de l'anonymat dans la périphérie systémique. Elle avait fait face aux dynamiques d'incorporation au champ littéraire quelques décades auparavant, lors de ses débuts comme poète et essayiste. Ses contacts avec le mouvement féministe québécois et le parrainage de René Char ou Gaston Bachelard lui avaient procuré un taux de capital symbolique assez important, ce qui lui servit pour réclamer l'attention sur ses propositions littéraires. Et sa vision fragmentaire, expérimentale, du texte lui servit de carte de présentation dans le milieu artistique belge. Elle se fit un nom d'abord dans les cercles de production restreinte.

Lorsqu'elle commença son aventure théâtrale, le prestige obtenu, sa capacité d'influence, la place conquise (cet ensemble de valeurs qui constituent la figure publique de l'intellectuel) furent transposés sur sa facette d'auteur dramatique. Ainsi, la

Claire Lejeune essayiste transfère son pouvoir symbolique à la Claire Lejeune dramaturge. Évidemment, il est impossible de dissocier les différentes dimensions d'un écrivain, ce qui lui accorde parfois une position avantageuse par rapport à ses concurrents rien qu'en maniant le taux de capital symbolique préalablement obtenu. De ce point de vue, elle vient au théâtre avec la tranquillité de celle qui se sait détentrice d'un certain niveau de connaissance et de reconnaissance, ce qui mitige l'anxiété de l'originalité et de la différenciation. L'inexistence d'une telle pression n'empêcha pas dans son cas de façonner une dramaturgie vraiment innovatrice. Tous ces facteurs contribuèrent à ce que la progression de Lejeune au sein du système théâtral belge actuel soit plus rapide et solide, sans les hésitations propres de ceux qui convoitent un espace dans le rang des producteurs culturels.

Claire Lejeune est venue à l'écriture théâtrale comme l'héritière tardive de plusieurs mouvements littéraires distingués. Elle apparaît comme un membre de plein droit de ce féminisme militant et intellectuel pour lequel elle a pris parti, chronologiquement apparentée à la génération du « baby-boom », inclassable en tant que dramaturge, tout comme le théâtre actuel se passe de classements et d'écoles. On a précisé à maintes reprises que sa production théâtrale surprend par sa restriction, ne comprenant qu'un quartet d'œuvres. La position solide qu'elle détenait déjà au tournant de l'année 2000 lui a permis de se lancer au défi de la dramaturgie avec la naïveté de ceux qui font de la littérature sans chercher aucun profit (à savoir, au moins de type économique).

Son théâtre semble être le résultat d'une pensée sensible à « l'art pour l'art ». En un certain sens, on a même l'impression que si elle a accepté de faire du théâtre –

animée par des amis et des collaborateurs comme Jacques de Decker ou Monique Dorsel-, c'est pour se procurer une satisfaction intime. Le théâtre, ce genre typiquement ouvert et prospectif allait devenir chez elle une espèce de fil vers cet Ariane intérieure (universel et individuel de la condition féminine) qui cherche encore de nos jours à se délivrer des obstacles qui l'empêchent de sortir de son labyrinthe. Car « *Claire Lejeune est une Ariane qui ne cesse de dévider son fil puisant dans sa mémoire de rien, comme elle dit, les intangibles prémisses d'une interprétation alternative de notre condition* » (De Decker, 1999 :100).

Dans un exercice proche de la méta-littérature et marqué par le ton lyrique, Lejeune a fait un exercice de mémoire autour de ses débuts comme dramaturge. Ainsi, elle rappelle que :

Je [Claire Lejeune] peux dire que mon passage à l'acte théâtral, comme de mon passage à l'acte poétique, qu'il fut accidentel. Il se produisit à la faveur d'une rupture radicale, à la fois extérieure et intérieure, physique et mentale, motivée par le refus de subir la loi patriarcale qui m'était imposée du dehors une fois de plus. Mais une fois de trop. (Lejeune, 2006 : 100)

Si toute prise de position au sein d'un champ social quelconque est orientée par une volonté de rupture ou de continuité par rapport aux activités développées par ceux qui appartiennent au même plan de réalité, on pourrait estimer que la curiosité de Lejeune pour le théâtre a agi comme un outil subversif. Paradoxalement, dans ce cas on a l'impression que l'évolution vers un autre genre littéraire constitue une stratégie de prise de recul par rapport à sa propre écriture. En ce sens qu'elle cherche à dépasser les

limites de ses essais, elle brise la cadence de son parcours littéraire pour le faire avancer. Si le progrès au sein du système est assuré par les dialectiques inhérentes à la cohabitation de forces consacrées et de jeunes producteurs qui sont à la base des dynamiques historiques, pourquoi ne peut-on pas considérer que chacun de ses agents est susceptible de reproduire ces mêmes mouvements d'opposition à une échelle individuelle ? La dramaturge s'est symboliquement opposée à l'essayiste²⁴. L'innovation esthétique qu'a comportée l'adaptation des patrons théâtraux à la métaphysique ontologique de Lejeune a joué ce rôle.

De même que les contacts avec des intellectuels comme Bachelard, Char, Gagnon, etc. avaient offert à Lejeune la chance d'établir des liens symbiotiques au sein du champ littéraire francophone, sa proximité des gens de théâtre a rendu plus aisée son arrivée à la dramaturgie. Non seulement à cause du transfert de capital symbolique que j'ai préalablement évoqué, mais surtout grâce au rôle de cicérone que ces agents déjà établis ont joué, l'introduisant aux codes de la dramaturgie, c'est-à-dire aux habitus du champ en question. Dans cette nouvelle expérience, Lejeune a continué d'exercer le rôle ambivalent d'écrivaine et de critique. Par exemple, elle s'est prononcée au sujet de la représentation de la pièce *Le magnolia ou le veau de ville et le veau des champs*, de Jacques de Decker. Créée le 2 mars 2000 au Théâtre du Parc bruxellois, c'est l'écrivain lui-même qui a dressé constat des analyses effectuées par Lejeune. Il dit qu'« il [le

²⁴ Le passage de l'essai au théâtre est déjà prématurément annoncé dans *L'œil de la lettre*. Cette œuvre inclut un dernier paragraphe dont l'esthétique rappelle les didascalies dramatiques. Il s'agit d'une espèce d'annotation scénique qui synthétise le cadre spatio-temporel d'un mouvement théâtral dont le caractère symbolique le rend foncièrement cryptique : « lorsque le chien de cœur eut conduit son vieux maître à l'Orient éternel, il redescendit sur la terre, tira l'échelle et rangea le maître-livre au centre de la bibliothèque. Il n'y eut plus alors sur la scène qu'un chien phonographe écoutant au clair de la lune la voix la plus fidèle de son maître. Lorsque s'acheva le requiem, il rangea le disque noir à côté du livre blanc, mit sa pèlerine, prit congé de la scène et s'enfonça reniflant dans les coulisses de la nuit » (Lejeune, 1984 : 224)

spectacle] a suscité pas mal de réactions dont celle de Claire Lejeune qui, dans ce cas-là, a pris parti pour la protagoniste féminine, ce qui fait qu'elle n'a plus trop de questions à se poser psychanalytiquement » (De Decker, 2006 : 38). Et à l'inverse, l'auteur a largement collaboré avec sa collègue dans le processus d'écriture de l'œuvre *Ariane et Don Juan*, ce qui a fondé ce qu'il définit comme un « *compagnonnage [...]* *exceptionnel* » (De Decker, 2006 : 23).

Cette dualité de l'écrivaine-critique est à l'origine d'un texte de réflexion dans lequel Claire Lejeune fait une lecture de son propre théâtre. « Entre poésie et théâtre : le chemin d'une vie » est le titre du chapitre dont elle a été l'auteure dans le cadre du volume *Théâtre et société. Jacques De Decker, Jean-Pierre Dopagne, Claire Lejeune, Jean-Marie Piemme*. Publié en 2006 par les éditions *Lansman*, cet ouvrage porte sur le théâtre actuel en Belgique francophone et sa réception. Le fait d'avoir été incluse dans un travail de type encyclopédique et tournant autour d'un corpus d'étude si réduit témoigne du degré de reconnaissance atteint par sa dramaturgie. Elle est donc située au même rang que des auteurs consacrés comme Piemme (dont il a été question à propos du Jeune Théâtre) ou ce tout-terrain des lettres belges qu'est De Decker (dramaturge, critique, acteur).

Au long de presque une trentaine de pages, Claire Lejeune décortique les clés de sa dramaturgie, sans jamais laisser de côté ses essais. Pourtant, son analyse ne vise pas l'exhaustivité et elle s'est intéressée davantage au côté métaphorique des œuvres et le décodage des symboles qu'à la définition des conditions effectives d'écriture et de production de ses pièces. Le style rhétorique y règne. Cet exercice de mémoire a donné lieu à un texte critique, qui –d'un point de vue formel- contient des échos poétiques qui

renvoient à l'esthétique des fictions lejeuniennes. Préalablement, en 2005, Claire Lejeune avait été invitée à un long dialogue sur sa facette comme écrivaine de théâtre par Martine Renouprez. Celui-ci fit l'objet d'une rencontre prolifère entre elles et ses conclusions ont été publiées en guise d'épilogue dans l'ouvrage *Claire Lejeune. La poésie est en avant*, de Renouprez. La rubrique « Entretien avec Claire Lejeune » qu'elle y a incluse est à l'étude du théâtre de Lejeune ce que l'article de Marcel Voisin « Pensée et poésie : Entretien avec Claire Lejeune » est à celui de l'essai. L'interaction entre le critique et l'écrivain s'est avérée une aide de première main pour l'interprétation des textes. Le ton est toujours métaphorique, ce qui produit un dialogue dense et complexe.

Revenant sur les pièces de Lejeune, on ne peut pas omettre l'un des aspects fondamentaux de leur mise en contexte : le rapport entretenu entre l'écrivaine et les circuits de l'édition. Même si l'on a déjà insisté sur les liens assez spéciaux que Lejeune a tissés avec certaines maisons d'édition, il est nécessaire de revenir sur les spécificités qui affectent la publication de ses pièces. Suivant strictement un ordre chronologique, son *opera prima* intitulée *Ariane et Don Juan ou le désastre* (1997) est parue aux Éditions de l'Ambedui, consacrées en exclusivité –comme on l'a vu– à la mise en page des pièces jouées au Théâtre-Poème de Monique Dorsel. La spécialisation de cette maison d'édition comporte une vision de l'œuvre comme un tout holistique où différentes expressions artistiques peuvent converger.

Ainsi, le livre a été illustré par Sophie van Saltbommel, une artiste hollandaise. Le tirage est limité à 500 exemplaires numérotés (une deuxième édition a été imprimée en 2002), ce qui témoigne de son caractère presque artisanal. Cette publication, préfacée par Jacques de Decker, a reçu une subvention de la Communauté française de Belgique.

Il expliquait le processus d'écriture et maturation de l'œuvre et tentait d'offrir une définition de la dramaturgie que celle-ci était en train d'inaugurer.

Ariane et Don Juan a donc été créé par le Théâtre-Poème de Dorsel et représenté à Paris le 18 juin 1997, au Théâtre Molière Maison de la Poésie. Le fait d'avoir été joué sur des scènes alternatives le situe davantage sur le champ de production restreinte, un peu à l'écart des cercles de large production qui assurent la connaissance du grand public. Jacques de Decker s'est chargé de la mise en scène de la pièce, jouant le rôle principal de Juan aux côtés de Chantal Corthals dans le rôle d'Ariane.

Trois années plus tard a vu le jour *Le chant du dragon* (2000). C'est le résultat de la collaboration de Claire Lejeune avec le Centre Dramatique Hainuyer et avec la Ville de Mons. Voilà le premier rapport stable entre les institutions publiques et notre écrivaine. C'est une trace de l'imbrication de facteurs de nature littéraire et d'autres exogènes, dont l'intervention des pouvoirs économiques et politiques. C'est

une commande [...] : l'évocation du « Doudou » (pour les non-initiés –c'est-à-dire ceux qui, dans leurs tendres années, n'ont pas été appelés « Doudou » par leur mère quand ils se livraient aux pires exactions- pour les non-initiés, donc, ce Doudou, c'est le dragon que saint Georges met rituellement à mort, chaque année, sur la place de Mons, le dimanche de la Trinité). (Renard, 2006 : 79)

Comme dans le cas d'*Ariane et Don Juan*, cette œuvre inclut un prologue signé par l'un des plus directs collaborateurs de Claire Lejeune : Frédéric Dussenne. Tout comme De Decker, il a participé du processus de révision et de réécriture de la pièce,

mettant en place un vaste espace d'échange philosophique et éthique. *Le chant du dragon* a été joué le 12 juillet 2000 lors du Festival de Création au Carré qui s'est tenu dans le Carré des Arts de Mons (3^{ème} Biennale « Patrimoine et Création»). Dussenne s'est chargé de la mise en scène. La pièce a été publiée chez *Lansman Éditeur* (il faut rappeler que c'est l'un des rares exemples de maison d'édition belge spécialisée en théâtre, ce qui accorde un taux de valeur supplémentaire à son catalogue) et elle a servi à inaugurer la collection « Théâtre à l'affiche».

Ses deux derniers textes dramatiques comportent quelques changements par rapport aux paramètres d'édition et de représentation observés. *Je m'appelle Marie* (2002) n'a pas fait l'objet d'une publication indépendante. Cette pièce a été présentée comme une espèce d'épilogue de l'ouvrage critique *Claire Lejeune. La poésie est en avant*, de Renouprez. Ensuite, ce texte a laissé des traces sur l'essai *La lettre d'amour* (2006), qui agit comme une transition entre les deux genres littéraires. Il a servi à clôturer le cycle de la réflexion narrative pour céder la place à l'expression performative.

Je m'appelle Marie ne comportait pas de prologue traditionnel à moins qu'on ne considère comme tel les commentaires que Martine Renouprez nous offre à ce sujet. Le texte a été diffusé par les Éditions Luce Wilquin, l'une des maisons d'édition les plus prestigieuses de la Belgique. Le fait d'avoir été inséré dans un ouvrage spécialisé qui n'est pas du domaine de la divulgation proprement dite le cantonne loin du rayon des œuvres de large diffusion, ce qui correspond fidèlement au caractère hermétique de la littérature de Lejeune dans son ensemble.

À la différence des œuvres précédentes, *Je m'appelle Marie* et *Les Mutants* (2004) n'ont pas fait l'objet d'une représentation publique. La pièce *Les Mutants* est parue dans le numéro 107-108-109 des *Cahiers internationaux de symbolisme* sous-titré « Théories et pratiques de la création II. La création au féminin ». Encore une fois, voilà une pièce qui n'a pas été publiée de façon indépendante, mais à l'intérieur d'un volume (dans ce cas, dans un numéro thématique de la première revue fondée par Lejeune et dont elle a été la secrétaire permanente jusqu'à son décès en 2008). Le texte apparaît comme une espèce de contribution plastique au sujet général y développé. Au lieu de proposer une explication théorique autour de sa praxis théâtrale, Claire Lejeune s'est lancée dans la création d'une pièce qui approfondit les contenus traités dans ses travaux antérieurs.

La cinquième dimension, ce projet embryonnaire qu'elle a laissé inachevé, était censé fermer cette série dramatique. Pourtant, il ne nous reste qu'un brouillon très sommaire qui ne peut pas être classé comme du théâtre (bien que Renouprez, 2005, l'a inclus dans sa bibliographie sélective de Claire Lejeune).

À la lumière des données analysées, on peut convenir que le parcours théâtral de Lejeune répond à des patrons semblables à ceux que l'on a observés dans sa prose. D'emblée autodidacte, elle a vite profité du support et de la collaboration d'autres intellectuels pour augmenter la valeur ou le prestige symbolique de ses œuvres. Sa dramaturgie s'est affranchie de l'urgence légitimatrice, étant donné qu'elle a déjà hérité le taux de capital symbolique acquis par les essais. Finalement, la permanence au sein de maisons d'édition spécialisées et la possibilité de se faire publier dans des parutions à caractère intellectuel lui ont permis de garder une certaine distance par rapport au grand

public. Elle semblait écrire davantage pour elle-même. Son théâtre est un théâtre intellectuel qui se passe de tout classement. Hors école dramaturgique ou mouvement, Claire Lejeune incarne l'expérimentation propre de la scène la plus actuelle non seulement en Belgique mais partout en Occident, sans mépriser les valeurs d'un classicisme révisé.

II

TEXTES

CHAPITRE 2

2.1.- Chronologie du théâtre de Claire Lejeune

Une fois dressé le cadre des facteurs structurels et superstructurels qui ont affecté la production dramaturgique de Claire Lejeune, il est temps maintenant d'accéder à la dimension strictement textuelle de celle-ci. D'*Ariane et Don Juan ou le désastre* à la pièce *Les Mutants* –son dernier projet accompli- on assiste au déploiement d'un éventail de ressources esthétiques et thématiques qui servent à accorder de la cohésion et de la cohérence à son parcours d'écrivaine dramatique, au-dessus des particularités inhérentes à chacune des œuvres en question. Mais avant d'aborder les clés de voûte de cette écriture théâtrale, il faut l'inscrire sur l'axe chronologique. Comme l'a largement analysé Pierre Bourdieu, les aspects sémiotiques sont directement imbriqués avec les dimensions diachroniques et synchroniques de l'écriture. Et le fait d'insérer les ouvrages sur l'axe temporel n'est qu'un exercice de clarification de l'historicité de tout fait littéraire.

Dans le cas qui nous occupe, la période de temps signalée est assez courte étant donné la concentration de la production théâtrale de Lejeune. Contrairement à d'autres

auteur(e)s, elle a tracé une espèce de frontière entre les différentes dimensions de son écriture. Une fois qu'elle s'est décidée à l'aventure dramaturgique, elle s'y est adonnée presque en exclusivité. Ainsi, au cours de presque une dizaine d'années (de 1997 à 2005), l'auteure belge a publié un ensemble de quatre pièces (j'exclus de ce total les brouillons et les exercices de réécriture qu'elle a souvent mené à terme et qui ont parfois fait l'objet d'une édition publique, tel est le cas du texte intitulé « Retaille», 2001). Suivant l'ordre de parution des œuvres qui constituent le corpus étudié, voyons en détail les aspects principaux de leurs arguments. La datation tout comme cette présentation succincte serviront à offrir un panorama général de ce que peut être considéré comme la poét(h)ique théâtrale de Claire Lejeune.

a.- *Ariane et Don Juan ou le désastre* (1997). Cette pièce en trois actes est une fiction qui réunit deux mythes païens sur scène, à savoir : Ariane, la jeune pucelle de la légende grecque, et Don Juan, le séducteur de la tradition italo-espagnole. Dans un espace imaginaire, l'esprit d'Ariane, on assiste à leur rencontre alors que quelque chose de très particulier vient d'arriver. D'abord confronté(e) à un argument *in media res*, le lecteur/ la lectrice ou le spectateur/ la spectatrice est guidé vers le dévoilement de l'événement déclencheur de l'action : le brisement de la statue du Commandeur.

Cantonnés dans leurs positions originelles, la femme et l'homme nourrissent un échange d'un niveau très élevé autour de questions de type éthique, ontologique et même déontologique. Par l'exercice de la parole, Ariane réussit à se rapprocher de son opposant. Elle formule sa théorie à elle sur le plaisir et le désir. D'emblée contrarié, Don Juan subit une catharsis qui le pousse à accepter la validité de ces propositions. La

pièce se ferme sur l'union symbolique de l'homme et de la femme qui s'acheminent bras dessus bras dessous vers une nouvelle ère dans les rapports personnels et sociaux.

b.- *Le chant du dragon* (2000). De nouveau, Lejeune propose une pièce en trois actes. Cette œuvre met en scène trois personnages principaux : Hélène, Georges et Diego. Comme dans l'antérieure, il y a une diversité de sujets qui s'entrecroisent pour tisser un discours complexe autour des rapports des genres, la liberté, la créativité et la poésie. Du point de vue thématique, chacun des actes fonctionne comme une entité douée d'une indépendance relative. Hélène et Georges inaugurent –encore une fois de forme abrupte- un dialogue très touffu autour de questions comme la mort et le suicide, la littérature, la condition féminine et les issues actuelles pour les femmes en Occident.

Ils sont animés par un fait dramatique qui les frappe de façon assez diverse : le décès d'une jeune écrivaine méconnue de nom Séléné. Le deuxième acte est celui de Georges et son fils, Diego. Le spectre de celui-ci hante son père pour le pousser à prendre du recul sur certains de ses principes, l'invitant à se rapprocher de l'Autre. Et, pour finir, Hélène et Diego consolident une alliance très fertile en faveur du changement des perspectives patriarcales qui régissent les sociétés occidentales, obtenant finalement la connivence de George.

« Retaille » (2001). Claire Lejeune (2001 : 609) définissait ce texte comme « *l'une des retailles qui durent être faites à même le corps de ma pièce intitulée Le chant du dragon, afin que sa taille lui permette d'être jouée* ». Il s'agit en fait d'un fragment, d'un morceau ajouté à la pièce *Le chant du dragon*. À mon avis, on ne peut

aucunement les traiter en œuvres indépendantes en fonction de deux principes de base : l'intérêt que l'écrivaine portait à mettre en valeur les liens qu'elles entretiennent (« Retaille» récupère les caractères protagonistes de la pièce *Le chant du dragon*, à l'exception de Georges, tout en approfondissant le discours initié autour des dispositions qui régissent le modèle psychosocial patriarcal et l'utopie de leur affranchissement) et les dimensions de la retaille (quatre pages dans sa version éditée et publiée).

La brièveté de « Retaille» me pousse à considérer qu'il s'agit plutôt du remaniement de la conclusion de la pièce *Le chant du dragon*. Celle-ci est clôturée par le conciliabule entre les représentants de la patrie (Georges), de la matrice (Hélène) et de la fratrie (Diego). « Retaille» incorpore l'analyse conjointe que Diego et Hélène font sur l'avenir de l'humanité une fois dépassé l'état phallocentrique. Le passé, le présent et le futur s'y retrouvent, tout comme dans les discussions de Georges et d'Hélène dans *Le chant du dragon*. La seule différence est que « Retaille » supprime la voix du patriarcat – épuré par le rapprochement final de Georges au discours des « autres»-, qui cède sa place à la femme-prophète. Elle est chargée de guider le fils par le sentier de la poésie salutaire. « Retaille» et *Le chant du dragon* sont donc les côtés d'un même argument : le procès de la pensée unique, de la rationalité univoque.

c.- *Les Mutants* (2004). La dernière pièce de théâtre écrite par Claire Lejeune présente le dialogue entre deux personnages indéfinis. Et je dis bien « indéfinis» car cette fois l'écrivaine a supprimé les appellatifs en faveur de l'usage des formes du pronom personnel « Elle» et « Lui». Ainsi, on a affaire à une figure féminine et une

autre masculine, indéterminées, inconnues, dépourvues de la valeur identitaire et identificatrice du nom propre. Lui, il a reçu une lettre, la lettre d'amour, écrite par sa partenaire. Tout d'abord il a du mal à se reconnaître dans le destinataire des aveux qui y sont faits, mais peu à peu, et à l'instar de la femme, l'homme est engagé dans un échange discursif de nature presque apocalyptique où « Elle » tente de dévoiler le futur de l'humanité une fois mise en évidence la décadence de l'ère monothéiste et phallocratique. La résistance de « Lui » représente la peur de l'homme à l'essor de l'altérité réelle, à l'incorporation des voix réprimées sous le poids de l'homogénéisation et de la raison unique.

Finalement, « Elle » réussit à le conduire vers sa nouvelle nature d'homme. C'est le témoignage du prélude de l'épiphanie de l'homme réconcilié avec son côté féminin, c'est-à-dire avec la femme qu'il a en lui. La vérité, la folie, le désir et la mémoire traversent à nouveau les répliques dans cette pièce. En ce sens, elle est très proche d'*Ariane et Don Juan*, donnant lieu à un texte dans lequel les personnages réfléchissent à nouveau sur des questions philosophiques d'un ton obscur, cryptique, hermétique, ontologique. Le refus de « Lui » fait penser à ce Don Juan bouleversé par la clairvoyance d'Ariane, confronté à l'impasse qu'est l'ordre patriarcal dans l'ère de la récupération symbolique de l'«Autre ». D'autre part, des références de type métalittéraire y sont éparpillées, ce qui accorde à la pièce une dimension interprétative supplémentaire.

d.- *Je m'appelle Marie* (2005). Cette pièce constitue une exception dans la production théâtrale de Lejeune car c'est le seul monologue qu'elle a écrit. La

polyphonie vocale qui caractérise les pièces antérieures devient un discours intime, une voix solitaire qui cherche à être entendue. Marie, le protagoniste, s'adresse souvent à un interlocuteur abstrait qui n'est pas sur la scène (le fils dont elle est enceinte) qui sert parfois de béquille particulière pour une élocution tourmentée, avec une emphase d'une certaine grandiloquence qui fait penser à un langage de source rhétorique ou biblique.

Si la femme prend la parole c'est pour exorciser ses craintes au moment de le délivrer à la vie. Une fois de plus, son monologue est précédé par un motif déclencheur de l'action : la piqûre d'un serpent dont le venin semble avoir stimulé un long exercice de philosophie féministe. La bête est le déclencheur d'une réflexion intime autour de sujets aussi divers que la maternité, la peur, la féminité, etc. Alors que Marie parle d'une certaine « elle » non-identifiée (ce qui sert à créer l'illusion d'un discours à portée générale), elle s'applique à la déconstruction des fondements du patriarcat et de la théorisation de la différence au négatif.

2.2.- Les enjeux esthétiques et thématiques à l'œuvre dans la pièce de théâtre

Sous l'apparence formelle de la pièce de théâtre, c'est-à-dire sur le texte comme résultat d'un long processus de création –comme dans n'importe quelle production littéraire ou manifestation culturelle- se cachent des stratégies et des mécanismes qui, entremêlés, bâtissent les fondements des contenus traités. Je reviens ici sur le caractère arbitraire de nombre de facteurs qui y interviennent et qui témoignent non seulement du goût personnel et subjectif de l'écrivaine (dans ce cas), mais aussi de sa prise de position par rapport à des matières comme la conscience linguistique, la configuration identitaire ou la notion de citoyenneté. Les choix opérés par Claire Lejeune dans le long processus de maturation et d'élaboration de sa série de pièces théâtrales sont du domaine de l'esthétique comme de celui des contenus, mais surtout de celui de la stratégie. Son théâtre est une machine dont les mécanismes articulateurs collaborent pour façonner un ensemble sémiotique accompli, ainsi qu'une entité différenciée dans le flux des produits littéraires dans le marché des biens culturels belge.

Pour mieux les décortiquer, je propose un classement en deux catégories majeures : les aspects qui correspondent au plan linguistique et ceux qui relèvent de celui de l'argument. Puis, j'opérerai de nouvelles distinctions à l'intérieur de chacune

des rubriques. Parmi les éléments qui appartiennent au domaine de la langue, j'aborderai le choix du français comme code et l'approche du langage que fait l'écrivaine, le registre utilisé par les personnages de Lejeune et le rôle que les figures de style jouent dans l'articulation des textes. L'étude de l'argument se développera autour de deux fils principaux : la construction du dialogue et la révision des mythes anciens.

2.2.1.- Sur le plan linguistique

Le français comme langue littéraire

Il n'est pas très habituel dans un travail de recherche en littérature de s'arrêter sur le choix de langue opéré par l'auteur(e) étudié(e). D'habitude on a tendance à le considérer comme une manifestation inhérente à l'héritage socioculturel de l'artiste en question. A priori, celui-ci ou celle-ci est censé(e) être mu(e) par l'aisance de l'expression en sa langue première (traditionnellement nommée « langue maternelle»), devenue automatiquement le système de codification de la matière littéraire produite. Pourtant, si évidente que puisse nous sembler cette formulation, elle n'est pas toujours valable. Il y a des conditions superstructurales qui ont une incidence remarquable sur le choix idiomatique dans des cadres sociopolitiques très spécifiques que je vais tenter de reproduire par la suite. Prenons, par exemple, le cas des régions ou des espaces géopolitiques marqués par des situations de bilinguisme ou de diglossie. Ces deux notions –erronément considérées comme des homonymes- renvoient à des contextes de cohabitation entre des langues. Mais ce voisinage n'est pas toujours et forcément symétrique et équilibré (tel serait l'idéal du bilinguisme ou du plurilinguisme).

Bien au contraire, on peut souvent constater la prééminence de l'un des codes (parfois importé de l'extérieur suite à des événements politiques comportant ce que les Romains appelaient une « conquête » par « assimilation culturelle») qui est associé aux usages institutionnels et intellectuels, étant devenu en quelque sorte la langue véhiculaire des fonctions sociales les plus réputées. La langue B, cantonnée aux usages

familiers et aux échanges colloquiaux, est alors placée en une position dite de « minorisation ». De la perception des différences dans le traitement spécialisé des langues en contact découle la stigmatisation de la langue minorisée. Le creux ouvert entre les deux variétés ou les deux codes voisins est d'autant plus important qu'il engage des notions comme le pouvoir symbolique, les rapports de force ou la distribution de la valeur attribuée au capital linguistique de l'individu dans son milieu social.

On observe également que les problèmes de dépossession linguistique y sont souvent, implicitement ou explicitement, corrélés à d'autres problèmes de pouvoir, individuel ou collectif, sans que l'on discerne toujours si c'est le linguistique qui métaphorise ces problèmes de pouvoir, ou si ce sont ces derniers qui dramatisent la question de la langue. (Denis et Klinkenberg, 2005 : 59)

Évidemment, la pratique de la langue A détient en soi un surplus de prestige et de distinction, de prise de recul par rapport à ce qui est observé comme plus commun ou vulgaire (en ce sens qu'il appartient aux masses). Bourdieu (1982) établit une distinction entre ce qu'il nomme le « locuteur dominant » et le « locuteur dominé ». L'un est du côté des détenteurs/ dispensateurs du pouvoir linguistique symbolique (le milieu académique, par exemple) qui accorde un haut taux de légitimation au code A. Par contre, le locuteur dominé est affecté par l'anxiété de l'exclusion. La tension inhérente qui pousse les éléments périphériques vers le centre du système dont ils font partie stimule alors une réaction de la part des parlants d'une langue B.

Qu'ils soient mus par le besoin objectif de légitimer leurs pratiques langagières ou qu'ils valorisent les implications de leur diversité linguistique, on peut repérer deux patrons de conduite de signe contraire. Dans le premier cas, il s'agira d'abandonner ou de réduire de façon exponentielle les occasions dans lesquelles est utilisée la langue minorisée. D'un coup, la langue A se substitue à la langue B même dans les usages familiers, en la phagocytant. Car, je considère avec Bourdieu (1982 : 77) que c'est :

comme si l'effet de censure qui s'exerce sur le locuteur dominé et la nécessité pour lui d'adopter le mode d'expression légitime [...] ou de s'efforcer vers lui étaient d'autant plus fortement ressentis, toutes choses égales d'ailleurs, que l'écart entre les capitaux est plus grand –alors que cette contrainte disparaît entre détenteurs d'un capital symbolique et linguistique équivalent [...]

De l'autre côté de la balance se situe la prise de position de ceux qui, face à l'avancée de la langue dominante, adoptent une attitude qui vise la préservation du patrimoine linguistique, culturel, mais surtout identitaire lié à la pratique d'une langue quelconque. La langue B devient alors pour eux un outil symbolique de défense face à l'assimilation et à l'homogénéisation sous-jacentes dans la montée du niveau de prestige et de la visibilité publique des manifestations en un code considéré « majeur » (à ne pas confondre avec majoritaire, puisque ce n'est pas toujours le cas).

D'une façon très générale, on peut soutenir que cette situation est assez commune en Europe. L'essor de la formation des états nationaux dans le XIX^{ème} siècle comporta souvent le regroupement de régions indépendantes et diverses, douées d'une

histoire et d'une tradition propres. Les efforts de centralisation qui parcoururent le continent comportèrent de nombreux chocs entre les détenteurs d'une place de privilège dans l'administration générale (donc chargés du déploiement d'une série de mesures stratégiques –dont l'homogénéité linguistique- visant la cohésion du territoire) et les masses étrangères aux sphères du pouvoir réel. De nos jours, les effets de ces pragmatiques gouvernementales sont repérables d'un point de vue géopolitique²⁵.

Mais qu'en est-il de la Belgique ? Est-ce que les dynamiques de distribution du capital symbolique linguistique dans des cadres plurilingues peuvent être appliquées ? On a mentionné à plusieurs reprises le conflit sociopolitique dans lequel s'est installé le pays notamment depuis sa fondation. Je renvoie aux chapitres précédents pour une explication plus approfondie de la question belge. Pour ce qui nous occupe ici, il est intéressant de rappeler que la tension entre l'héritage flamand et le francophone ont dérivé en une cohabitation très souvent malaisée des deux régions. Au contraire du cas espagnol, la Belgique ne jouit pas de nos jours d'une langue nationale officielle qui regroupe le peuple belge et qui agisse comme *koinè*.

De nos jours, le néerlandais et le français partagent un même statut, en concurrence indirecte car les lois linguistiques sont basées sur la division du territoire. Et le seul espace mitoyen qui est censé les utiliser indistinctement –ce qui n'est pas toujours réel- est la capitale : Bruxelles. C'est le nucléus restreint du bilinguisme en Belgique. Soit en Wallonie, soit en Flandres il n'y a qu'une langue de large diffusion

²⁵ Des pays comme l'Espagne, l'Angleterre ou l'Allemagne ont conçu des solutions très diverses à la cohabitation. La reconnaissance d'une autonomie plus ou moins large aux régions (douées le plus souvent d'un parlement et d'institutions propres, d'un réseau budgétaire indépendant, etc.) passe aussi par la promotion de leurs langues caractéristiques. En Espagne, la Constitution de 1978 et son développement législatif postérieur ont travaillé en faveur de la légitimation linguistique notamment du galicien, du basque et du catalan. L'objectif est l'implantation du bilinguisme dans les « nations historiques», même si l'idéal évolue parfois vers la diglossie en faveur de l'une ou de l'autre des langues parlées par la population.

tandis que l'autre est cantonnée à des usages spécifiques. On parle alors d'une diglossie réelle dans un espace théoriquement bilingue où « *le malaise dans les mots est reflet du malaise dans les pratiques et les situations* » (Dubois, 1985 : 13).

Cela fait que dans le cadre belge on ne peut pas aucunement parler d'une communauté linguistique, mais de l'existence d'une communauté culturelle suivant la définition de Surmont (2007 : 210). Il se sert de cette locution nominale « [...] *pour dénommer le fait qu'au sein de la culture d'un État peuvent figurer des pratiques culturelles et linguistiques différentes* ».

Être néerlandophone ou être francophone constitue un premier degré de distinction ou de caractérisation dans un tel scénario. La langue, en tant qu'outil essentiel de la socialisation, est à la base du modelage identitaire et de la définition de l'être culturel. En Wallonie et à Bruxelles, ce processus est encore plus complexe du fait qu'il recouvre la nécessité de se postuler par rapport à l'influx expansionniste du français dicté par l'Académie parisienne et qui agit comme langue A, légitimée et dominante.

Le lien de contiguïté géographique que la Belgique francophone, « *terre de francité traditionnelle* » (Denis et Klinkenberg, 2005 : 47), et la France entretiennent empêche de faire une coupure nette entre deux ensembles linguistiques indépendants, ce qui crée ce genre de contacts dissymétriques. Ainsi, « *on peut déduire de ces représentations que la relation qui s'établit entre le français de référence et le français belge relève de deux critères essentiels: le critère géographique (diatopique de l'usage) et le critère diastratique (variété des groupes socioculturellement dominants)* » (Surmont, 2007 : 216).

Le Belge francophone est contraint par les usages dictés par des institutions étrangères à lui. Il est donc soumis à l'acceptation d'une représentation symbolique qui désigne ces pratiques langagières qui lui sont imposées en tant que « norme » comme le patron du bon usage. Cela entraîne inévitablement la considération de l'infériorité linguistique des emplois propres de sa variété diatopique, faisant la différence entre le français de référence et le français belge. Si le bon usage correspond au canon marqué par l'académisme parisien, le locuteur non-hexagonal est implicitement défini comme le responsable de l'exercice des « mauvais usages ». Il y surgit alors un certain sentiment d'insécurité discursive²⁶ plus ou moins aigu suivant aussi les variations dans l'axe diastratique.

Car cette question des niveaux de langue, inextricablement mêlée à celle de l'identité, reproduit et amplifie cette qui découle des contradictions entre prescrits d'une langue écrite, produite et gérée ailleurs, et réalités concrètes, transmises par le quotidien comme par la langue orale. (Quaghebeur, 1995 : 21)

La réponse à ce malaise comprend deux versants différents : soit le locuteur se plie à la norme dictée par la métropole, soit il développe les formulations typiques de son espace linguistique. « *D'aucuns crurent impensable de ne point s'y fonder. D'autres jugèrent, au contraire, indispensable d'inscrire ou d'exacerber des formes de différence. D'autres enfin préférèrent ruser, dialectiser ou pervertir* » (Quaghebeur, 1995 : 14).

²⁶ À ce sujet il est toujours utile de consulter l'article « Le problème de la langue d'écriture dans la littérature francophone de Belgique de Verhaeren à Verheggen », de Jean-Marie Klinkenberg, publié en 1989.

Mais en Belgique, ces réactions ont été portées à leur paroxysme le plus absolu. Dans le domaine de la littérature, on observe une tendance très accentuée à l'hypercorrection, c'est-à-dire à l'écriture en un code conservateur et puriste qui dévalue la variété autochtone jusqu'au point d'incorporer des corrections des déviations normatives propres du français hexagonal (ce qui lui accorde un ton artificiel). De l'autre côté se situe une tentative de démystification du langage par le biais de sa carnavalisation. Le trouble linguistique est alors résolu au moyen d'une hyperbolisation des belgicisms ou de l'exploitation de ressources expressives traditionnelles qui s'éloignent de la règle. C'est ce qu'on appelle le style de « compensation »²⁷, donnant lieu à « *un langage corruscant* » (Renouprez, 2006 : 14).

Les oscillations entre les deux pôles que sont le purisme et la compensation ne sont pas synchrones d'une littérature à l'autre : selon les époques et en fonction du rapport qu'elles entretiennent avec le centre, c'est tantôt pour l'un tantôt pour l'autre des solutions au problème de l'insécurité que les acteurs optent massivement. (Benoît et Klinkenberg, 2005 : 61)

Dans un tel scénario –dont je n'ai évoqué que la partie visible de l'iceberg-, comment ne pas s'arrêter –soit-il en passant- sur la façon dont l'une des intellectuelles les plus réputées du panorama belge conçoit la norme linguistique? Il faut se demander alors quel a été le rapport de Claire Lejeune au contexte diglossique en Belgique, ainsi que son attitude face aux revendications wallonnes autour de sa reconnaissance en tant

²⁷ « [...] La compensation consiste à combattre les inhibitions par des gauchissements langagiers ou des atteintes voulues à la norme (tandis que les atteintes non voulues à cette norme, parce qu'elles apparaissent désormais comme assumées, changent ainsi de valeur) » (Benoît et Klinkenberg, 2005 : 60).

qu'unité diatopique indépendante. Y a-t-il dans ses textes théâtraux des traces d'une réflexion approfondie autour du langage ?

D'un point de vue chronologique, le noyau de la production littéraire de cette auteure a suivi en parallèle l'un des mouvements intellectuels les plus importants depuis le surgissement du « lundisme » : la « belgitude ». Ce terme, un calque de la «négritude» dont parlait Léopold Sédar Senghor, a été inventé en 1976 par le sociologue Claude Javeau et le romancier Pierre Mertens²⁸, repris par Jacques Sojcher dans l'anthologie *La Belgique malgré tout. Littérature 1980* (publié dans un numéro spécial de la *Revue de l'Université de Bruxelles*). Leur but était de fournir une couverture théorique, donc d'une entité reconnaissable, « [...] *au sentiment d'appartenance sociologique et esthétique à une communauté francophone* » (Surmont, 2007 : 212) ; c'est-à-dire de faire un bond en avant dans le processus de consolidation d'une identité belge francophone.

De nos jours, le travail de Sojcher peut être considéré comme l'esquisse d'un manifeste qui tentait d'éveiller le milieu intellectuel belge de la léthargie dans laquelle il s'était plongé suite à la parution du mouvement lundiste. Il s'agissait enfin de réhabiliter les particularismes de leur variété linguistique diatopique, ainsi que l'existence d'un imaginaire propre et caractéristique belge à ne pas négliger. « *Il n'y a pas, comme au temps du « Manifeste du Lundi», de clivage possible entre un moi pleinement assumé en tant que citoyen belge et l'autre moi écrivain se réclamant de la grande France* » (Biron, 1994 : 377). Ceux qui se sont engagés sur le chemin de la belgitude dont Sojcher se réclamait ont reçu l'appellatif d'«irréguliers». Faisant du stigmatisme leur

²⁸ « Javeau avait employé le mot avec circonspection et Pierre Mertens entre guillemets. Javeau le considérait déjà comme anachronique en 1980 sans préciser s'il parlait du référent ou du signe » (Surmont, 2007 : 212).

drapeau, ces intellectuels ont travaillé en faveur du dépassement des idées reçues autour de la question du français en Belgique. Eux-mêmes perçoivent leur approche de la langue comme un exercice instable, problématique et conflictuel, mais dont il faudrait mettre en valeur la richesse et la diversité.

De nombreuses initiatives culturelles ont donné leur coup de pouce à ce projet plus intellectuel que politique. À ce sujet, il faut remarquer l'exposition itinérante organisée par Quaghebeur, Jago et Verheggen en 1990 sous le nom « Tire la langue », « *qui donna ses lettres de noblesse à tous les « irréguliers » du langage* » (Baetens, 2010 : 19). Pourtant, il faut préciser que la plupart des textes issus de l'effervescence de ce mouvement ont un sens qui

ne se situe pas entre la volonté affirmée par Sojcher de laisser parler « l'autre Belgique », « celle de la contestation et de tous les enfermements », et l'apolitisme qu'Andrienne leur reproche. La question n'est pas de savoir si l'écrivain belge aime ou n'aime pas son pays, mais bien s'il peut ou non y écrire. (Biron, 1994 : 376)

Claire Lejeune, tout en se reconnaissant une « irrégulière » au même titre que son collègue Sojcher (avec lequel elle a entretenu des liens personnels et intellectuels étroits dont le résultat sont des collaborations comme l'ouvrage collectif *Quatuor pour une autre vie*, paru en 2004 aux éditions belges Luce Wilquin), s'est longuement abstraite de se manifester au sujet de ce que l'on appelle « la question belge ». Pendant des décades, l'écrivaine a manifesté une indifférence presque absolue pour les aspects les plus divers de la vie politique nationale belge (à l'exception de sa participation à la

manifestation de Beaubourg en 1980 avec d'autres écrivains). Pourtant, cela ne veut pas dire que Lejeune n'avait pas d'engagements idéologiques. Bien au contraire, s'il y a quelque chose qui caractérise sa présence publique c'est son travail en faveur de la visibilité du mouvement féministe des deux côtés de l'Atlantique. « [...] *Son objectif politique essentiel reste celui dont elle a pris conscience au Québec : la fin du règne du patriarcat* » (Renouprez, 2005 : 27). Son activisme politique concerne plutôt la revendication de l'émancipation féminine moyennant la prise de parole effective et la production d'un discours socioculturel et politique autonome qui cherche à dépasser les limites imposées par l'imaginaire patriarcal.

Si elle s'est intéressée à la langue en tant qu'outil opératif dans le processus de formation identitaire et individuelle et collective, elle s'est bornée à des réflexions en clé philosophique autour des variations repérées dans les actes de parole en fonction du sexe et des conditions de production des discours féminins. L'essentiel de sa théorisation sur le rapport entre la femme pré-féministe et le langage pourrait être synthétisée par cette réplique d'Hélène à Georges dans *Le chant du dragon* : « *ce sont les mots pour s'écrire, pour se mettre elle-même au monde, qu'elle n'a pas trouvés !* » (Lejeune, 2000a : 14). Curieusement, son grand intérêt pour la consolidation d'une conscience de soi n'affecte que le domaine des rapports des genres. Elle exclut de son écriture le débat autour de la formation d'une identité selon des principes d'appartenance à une configuration géographique distincte. Car « *pour Lejeune, la question qui sous-tend l'entreprise de La Belgique malgré tout se rattache à la nécessité d'imaginer un lieu pour l'écrivain qui soit en même temps un dehors et un*

dedans » (Biron, 1994 : 378). Les frontières dont elle parle ne sont pas du domaine physique, mais mental ou symbolique.

Il est plausible de considérer que son engagement politique ne concerne que l'exploration de cette abstraction qu'est l'« être femme », en laissant de côté le travail sur ce que l'on peut aussi appeler l'« être Belge ». Elle n'a pas d'intérêt pour la politologie si ce n'est pour démêler les imbrications que les événements concernés ont sur l'évolution de la mentalité occidentale autour des rapports des genres. Ainsi, son personnage d'Ariane s'exclame : *« nous n'avons aucune autre chance d'échapper au grand retour à la « Maison du Père » que nous préparent en ce moment les intégrismes religieux et politiques ! »* (Lejeune, 1997 : 35).

D'un certain point de vue, Claire Lejeune semble plus à l'aise dans le domaine du procès symbolique qu'elle fait de l'ordre patriarcal que dans l'espace de la pratique politique réelle. Elle l'avouait en disant :

La différence entre les utopies idéologiques et l'utopie poétique, c'est que les premières sont spéculatives, terres promises ou cités radieuses vouées à l'échec parce qu'elles sont de pures constructions de l'esprit, tandis que la seconde est opérative. (Lejeune, 2000b : 3)

Affiliée au Parti Socialiste, elle refuse toute démonstration publique de « carte rouge ». Sa militance ne la pousse pas à la mise en place d'une prise de position politique et linguistique élaborée. En fait, elle désire avoir « carte blanche » dans le domaine du langage comme dans celui de l'idéologie, sans d'autre contrainte que les limites de la poésie. *« Plus citoyenne du monde que marquée par la belgitude »*

(Renouprez, 2005 : 27), son attitude envers le langage et les choix qu'elle a opérés dans ce domaine relèvent bien sûr de la tentative de se fournir un code expressif à elle, distinct, cohérent et en accord avec les contenus traités.

Mais je considère que c'est surtout l'influence du mouvement féministe français, de source psychanalytique et sémiotique, qui la pousse à l'exploration de l'arrière-plan du discours suivant la doxa d'une Luce Irigaray, d'une Kristeva, etc. L'intérêt pour la pragmatique discursive est sous-jacent non seulement dans les essais de Lejeune, mais aussi dans son théâtre. Elle paraît plus intéressée par l'étude des nuances associées aux variétés diastratiques (autour de l'existence ou non d'une parole sexuée) que diatopiques. Prenons par exemple les interrogations rhétoriques qu'Ariane adresse à son partenaire Don Juan (Lejeune, 1997 : 30) : « *Si le verbe s'est fait homme, pourquoi ne pourrait-il se faire femme ? Quoi de plus naturel ?* ». Mais en général, il est inutile de parler de l'élaboration accomplie d'une problématisation de la langue en tant que sujet littéraire. Je suis avec Quaghebeur (1995 :15) lorsqu'il parle tout simplement d'une « *très singulière habitation particulière de la langue* » de la part de Lejeune.

D'autre part, l'époque à laquelle elle a écrit l'ensemble de sa production dramatique –et qui correspond en plus avec sa dernière étape littéraire- coïncide dans le temps avec un assouplissement de la question identitaire en Belgique. Les jeunes producteurs du champ littéraire belge se sont procuré un espace mitoyen entre les tensions centripètes et centrifuges, dont ils profitent à leur aise. Il n'y a presque pas de prise de position radicalement marquée, mais un flux éditorial stratégique qui navigue dans les eaux d'une théorisation de l'identité nationale plus ouverte, voire estompée. Le langage n'est plus un mécanisme revendicatif et subversif, mais un simple outil

canalisateur de la pensée. Son désintérêt par le débat identitaire et linguistique nationaux trouve enfin une correspondance avec l'air du temps.

À cet égard, les jeunes acteurs littéraires belges se montrent souples et jouent le jeu parisien à leur profit et avec une aisance que l'on ne leur connaissait pas. Leurs repères ne sont plus ni seulement en France, ni exclusivement ici. Désormais, dans une logique dialectique, les références sont à chercher ici et en France; ici et partout. (Domingues de Almeida, 2005 : 15)

Une fois esquissé le rapport que l'auteure entretient avec la question linguistique en Belgique, il est nécessaire de voir comment cette attitude s'est traduite sur le plan de l'écriture. Le théâtre de Claire Lejeune, comme l'ensemble de sa production, est élaboré en français. Tout d'emblée, le choix de la langue chez elle peut être attribué à l'inhérence de l'appartenance à une collectivité géographique définie comme belge et francophone. Née dans le Hainaut, une province de la Wallonie, le français a été la langue véhiculaire de l'écrivaine depuis sa naissance. Il est à la base de la configuration de son idiolecte, ce qui a des répercussions lors de son insertion dans le domaine littéraire. Elle écrit en français de façon spontanée. Autrement, elle aurait pu choisir de se faire publier ailleurs, en dehors du domaine francophone et en un code alternatif, suivant l'exemple d'auteurs comme Joseph Conrad (d'origine polonaise) ou Samuel Beckett (né dans la République d'Irlande). Cette stratégie linguistique lui aurait permis de franchir le seuil de sa configuration systémique d'origine en adoptant une autre langue de création pour s'insérer dans des champs littéraires différents (comme l'anglophone, par exemple).

Sa langue première est le français, donc elle le choisit naturellement comme code d'écriture. Cela la situe dans l'orbite éditoriale de la métropole parisienne, lui offrant la possibilité de se faire publier ailleurs ou de rester à l'intérieur des circuits belges, plus proches des cercles de production restreinte. Sa langue littéraire la situe au carrefour de la Belgique, de la France, mais aussi de tout un ensemble de récepteurs potentiels : les pays qui constituent la Francophonie. Le français lui a servi de pont avec les intellectuelles québécoises avec lesquelles elle a fondé des liens stables de collaboration au cours des années. Car en fait, sa langue véhiculaire lui a grand ouvert les portes du milieu littéraire et éditorial francophone.

Quelles sont les caractéristiques principales du français qu'elle a pratiqué dans sa dramaturgie²⁹ ? À vol d'oiseau, la lecture des pièces théâtrales de Claire Lejeune nous présentent une langue qui correspond au standard du français, apparemment non marqué par des éléments de l'ordre diastratique ou sociolectique, par exemple. Bien qu'il en sera question dans les sous-chapitres à venir, on constate que le registre est cultivé, soutenu, soigné. L'un des indices principaux de cela est, par exemple, le recours aux formes verbales du passé simple. Ce temps du mode indicatif est plutôt associé à l'expression écrite, à la littérature. Voyons quelques exemples tirés de la pièce *Les mutants* :

Lui –Mon corps est lourd du silence de la terre. Je n'ai pas de mots pour dire la pesanteur. Je peux seulement dire que *je fus*, un instant, la pesanteur absolue.
Tout mon être est passé par cet instant-là. (Lejeune, 2004 : 76) [je souligne]

²⁹ La plupart des conclusions tirées à propos de son langage théâtral peuvent être extrapolées non seulement à ses essais poétiques, mais aussi à ses recueils de poésie.

Lui – [...] Mon premier amour charnel me détourna de la religion. À travers mes passions et mes déceptions, Dieu en moi mourait à petit feu... Je sus confusément qu'il ne devait son existence qu'au *transfert* de l'adoration d'Elle sur Lui. (*Ibid.* : 77) [je souligne]

A priori, le manque d'une conscience linguistique définie crée le sentiment que le théâtre de Lejeune est étranger aux tendances hypercorrectives et compensatoires que l'on a préalablement présentées. Sa neutralité apparente face à cette question motiverait une attitude non belliqueuse mais pas non plus soumise face à la norme parisienne. Son maniement de la langue française serait censé être le plus aseptique possible dans les limites du travail d'exploration linguistique que comporte la pratique littéraire. De ce point de vue, elle se rapproche d'une formule théâtrale plutôt classique, gardienne de la pureté du langage en tant que support privilégié de discours solides et d'arguments touffus, complexes. Mais si l'on regarde de plus près son écriture, si l'on gratte sur sa surface, on découvre une autre dimension certainement moins neutre, moins blanche.

L'écrivaine montoise préfère la sobriété expressive. Il n'y a pas de bavardage superflu ou de revendication du cliché patriarcal attribuant aux femmes une logorrhée presque pathologique. Dans ses textes chaque mot est pertinent, significatif, essentiel. Son théâtre est caractérisé par des échanges qui, bien que foncièrement déterminés par le ton poétique dans la forme, gardent leur fonction de base : la diffusion et la promotion de la pensée post-phallocratique, fraternelle. Et cela repose sur l'aspect strictement communicationnel des œuvres.

Claire Lejeune a toujours témoigné d'un penchant exceptionnel pour les expériences linguistiques. Un grand nombre d'écrivaines féministes ont développé un

intérêt remarquable pour la création d'un système sémiotique à elles, en essayant de subvertir la dominance discursive des voix masculines et la charge connotative du vocabulaire ordinaire. Lejeune s'engage sur ce même chemin de démystification et de déconstruction du langage. Elle se situe à califourchon entre le classicisme expressif et la recherche de nouvelles issues discursives. Si elle fait un effort de purisme textuel, en produisant des ouvrages très littéraires, elle défie l'orthodoxie du français au moyen de petites ruptures de sa logique. Elle opère des fragmentations alternatives des morphèmes et des lexèmes, par exemple, ce qui crée l'effet d'un nouveau vocable, d'un néologisme rien qu'à elle.

Si ses essais sont traversés de jeux de mots et de termes empruntés à d'autres langues, ses pièces de théâtre ne font que reprendre cette tendance. Dans une étude de fréquences non exhaustive on remarque que, même si les remaniements de mots sont beaucoup plus abondants dans ses ouvrages essayistiques, ils sont aussi présents dans sa dramaturgie. En fait, on constate qu'elle a recours à une liste assez limitée de formes auxquelles elle accorde une charge sémantique particulière et qui se répètent sans cesse au cours de ses œuvres. Voilà les traces de ce goût pour ce particulier néologisme dans certaines de ses pièces :

Ici, j'ai lieu de perdre la raison, de tout dire, tout oser. Passer outre mes peurs et mes pudeurs. *Trans-paraitre*. Me dénuder comme une rose de chair qui s'ouvre toute, pistil nu, avant que ses pétales se mettent à tomber. (Lejeune, 2002 : 309) [je souligne]

Le tré-pas, c'est le troisième pas au-delà du monde des formes. Le franchir, c'est prendre définitivement congé de son corps pour faire corps avec la lumière. (Lejeune, 1997 : 53) [je souligne]

Lui– Il est vrai qu'aujourd'hui, nos cerveaux blanchis par la peur du trou noir ne savent plus qu'inventer pour sauver notre âme de la dépression, de la dé-solation où elle est tombée. (Lejeune, 2004 : 61) [je souligne]

Elle– [...] Ceux qui –au lieu de s'en protéger- s'exposent aux radiations de la pensée magique, savent par trans-parence que le noir et le blanc, le masculin et le féminin, gardent la mémoire l'un de l'autre. (Lejeune, 2004 : 64) [je souligne]

Ces exemples nous permettent de constater la procédure dont Lejeune se sert pour élaborer des termes nouveaux. D'habitude il s'agit d'un substantif ou d'un verbe à l'intérieur duquel l'écrivaine introduit un tiret, une coupure supplémentaire qui n'existait pas préalablement. Elle utilise parfois des formes composées au moyen de l'addition d'un préfixe (tel est le cas du mot « *trans-parence* ») ou d'un suffixe au lexème de base et elle fait alors coïncider les modifications avec les limites des morphèmes. Cette stratégie met en valeur le sémantisme de chacune des parties qu'elle distingue, qui obtiennent leur charte d'indépendance. Cela sert à multiplier non seulement les possibilités de lecture des termes choisis, mais aussi leur interprétation.

Essayons maintenant de voir quels sont les nouveaux signifiés produits dans les exemples antérieurs. Le dédoublement significatif qui s'y opère est remarquable dans le cas de « trans-paraître », qui évoque l'action de se matérialiser ou d'apparaître à travers quelque chose, de traverser une surface dans le but de manifester sa présence ; alors que

l'original « transparaître » signifie laisser voir, montrer. « Tré-pas » rappelle les trois pas que Lejeune mentionne dans la citation qui suit, tandis que « trépas » est un terme synonyme de « mort ». « Dé-solation » implique –au moyen du préfixe négatif– l'absence de soleil, son éclipse. « Désolation », le mot modifié, signifie « dévastation », « destruction » ou bien « tristesse ». Le résultat de la variation réalisée sur le mot « transparence » est similaire à celui du verbe « transparaître ».

Tel qu'on vient de le constater, les néologismes lui offrent la possibilité d'opérer une espèce de dédoublement des signifiés, rien qu'en établissant une fragmentation inattendue dans le signifiant commun. Cela crée l'effet de la cohabitation entre deux systèmes linguistiques différents : celui du français soutenu, standard, formel, qu'elle pratique et celui du français à elle, une langue codifiée, originelle. Ce caractère bidimensionnel du langage chez Lejeune répond en grande mesure à la théorisation de Sigrid Weigel autour de ce qu'elle a nommé « Der schielende Blick » (« double regard », « regards croisés »). Celle-ci soutient qu'« *afin de pouvoir transiter par cet espace transitionnel entre le non plus et le pas encore sans devenir folle, il est nécessaire pour les femmes d'apprendre à regarder simultanément en deux directions divergentes* » (Weigel, 1986 : 73).

Même si les quelques exemples cités reproduisent l'ensemble des néologismes repérés dans le corpus d'œuvres étudié, il ne faut pas tomber dans le piège de les considérer un phénomène mineur dans l'écriture de Lejeune. La grande incidence que cette ressource linguistique a dans ses essais³⁰ –rappelons-nous que ceux-ci ont constitué

³⁰ En guise d'exemple, voilà quelques citations tirées de *Le livre de la sœur* :

« *S'i-déifiant lui-même, le Sujet se devient à soi-même un blanc. Vierge d'humanité. Un tueur* ». (Lejeune, 1993 : 44) [je souligne]

une espèce de laboratoire de formes dont le reste de sa littérature s'est nourrie- lui accorde une place de mérite au sein des techniques narratives utilisées par l'auteure. Son prolongement sur le plan de la dramaturgie témoigne de la productivité remarquable que Claire Lejeune en tire.

Parallèlement aux néologismes, les pages des textes théâtraux de Lejeune sont parsemés de xénismes, c'est-à-dire d'emprunts faits à des langues étrangères. Et cela notamment au moyen de citations ou de phrases toutes faites, qui font déjà partie de l'imaginaire linguistique francophone. Elle se sert indifféremment de mots tirés de langues mortes ou vivantes. Tel est le cas, d'une part du latin et, de l'autre, de l'anglais ou du grec, respectivement. L'œuvre *Les mutants* en est particulièrement riche :

Elle.- [...] *Le mystère de l'hyster*... (Lejeune, 2004 : 68) [je souligne]

Elle.- [...] Sans la glorification de la *mater dolorosa*, Dieu perd toute crédibilité. (*Ibid.* : 69) [je souligne]

Lui.- Le nombril du monde... Je pense à Delphes... À l'*omphalos* de pierre... (*Ibid.*) [je souligne]

Lui.- À l'*aporie* absolue, dirait le philosophe. (*Ibid.* : 72) [je souligne]

« Ainsi se superpose l'image culturelle de la relation désir-plaisir à l'impression *im-médiate*, non fautive que la mémoire naturelle en garde indélébilement ». (*Ibid.* : 66) [je souligne]

« Le jeu du féminin et du masculin, tel qu'il se reconnaît par *trans-parence* dans les profondeurs de la mémoire prénatale, est non guerrier (il le deviendra par rapport à la fonction sociale du Parent) ». (*Ibid.* : 66-67) [je souligne]

En même temps, il y a aussi des manifestations de cette tendance dans *Ariane et Don Juan ou le désastre* : « Requiescat in pace ! Vous, au moins, n'en faites pas une tragédie ! » (Lejeune, 1997 : 52) ou « To be or not to be... Comme si j'avais le choix ! » (*Ibid.*, 75).

Pourtant, l'usage de néologismes et de xénismes n'est pas sans conséquences sur le rapport que Lejeune entretient avec le code linguistique. Autrement dit, le remaniement que l'écrivaine fait du standard français lui accorde un rôle proche de ceux qui soutiennent le besoin de démystifier l'influx de la « langue dominante » en la corrompant. Bien que je considère que la technique de brassage idiomatique qu'elle opère n'est que le résultat de son penchant personnel pour une expression qui cherche à bouleverser la lecture linéaire du discours, celle-là la situe du côté des auteurs qui tiennent à la rupture du code littéraire comme manifestation d'une prise de position intellectuelle et politique. Ce remaniement de l'orthodoxie du français normatif accorde aux pièces une teinture presque ludique. Les textes de ses pièces théâtrales sont des espaces de métissage, irréguliers. Et cette polyphonie (au sens étymologique, pas au bakhtinien) la rapproche de

nombre d'auteurs [qui] ont ainsi pu convoquer dans leur œuvre l'archaïsme et le xénisme, comme chez Charles De Coster, le néologisme, chez des auteurs aussi différents que Verhaeren, Lemonnier et Michaux, la création imitant le langage enfantin ou l'argot, comme chez Norge, le mot savant et le wallonisme francisé, comme chez Jean-Pierre Otte ; en un mot, un style carnavalesque. (Denis et Klinkenberg, 2005 : 61)

Elle se soustrait à l'empire que le cliché linguistique a sur les écrivain(e)s belges en fournissant une langue à elle. Et la subversion qu'elle réalise, que ce soit volontairement ou pas, contribue en quelque sorte à rendre plus libre son exercice de la parole. Du moment qu'elle ose rompre l'équilibre du français qu'elle pratique, elle est apte à tout dire, à tout exprimer. L'écart qu'elle détermine par rapport à la règle crée un vide où tout est possible, bienséant, acceptable. L'hétérodoxie est légitimatrice des discours critiques, bouffonesques. Une fois exploré le côté le moins sérieux du discours, le jeu aide à cacher d'autres propos certainement plus graves. Comme le disent Radner et Lanser (1987 : 420) « *peut-être l'humour est-il la manière la plus fréquente de trivialiser et les femmes l'emploient en plusieurs contextes pour sauvegarder le sérieux de leurs propos* »³¹.

Il y a un décalage entre la cadence discursive imposée par les usages propres de la langue soutenue et formelle et l'éparpillement de termes étrangers à celle-ci. Elle crée alors un effet d'étrangeté, d'exotisme du point de vue linguistique, sans pourtant rompre avec le ton élevé, culte, qui caractérise les répliques. Claire Lejeune s'attaque très subtilement à la norme française, mais c'est un combat de nature symbolique qui peut servir à recouvrir une bataille beaucoup plus complexe contre l'homme en tant qu'autorité discursive.

Ces échos carnavalesques sont accentués dans *Le chant du dragon* lors de l'une des interventions de Georges. Claire Lejeune (2000a : 20) y déploie un langage aux résonances patoisantes, dialectales : « *Ça fait que tu prinds l'parti del bièsse ?* ». C'est

³¹ Pour une étude plus détaillée du rapport entre la carnavalisation du langage et la pratique littéraire féminine, voir l'ouvrage de Patricia Yaeger *Honey-Mad Women : Emancipatory Strategies in Women's Writing* (1988). Elle propose un classement des techniques de transgression discursive que les femmes construisent autour notamment de la parodie, du plurilinguisme, de la rupture, des dialectalismes et des calembours les plus divers.

sa seule concession à une langue autre que le français standard –à l’exception des emprunts et des néologismes-. Sinon, il n’y a pas de belgicisms dans son théâtre. Sans aller jusqu’au point de conclure que cela montre le désintérêt de Lejeune pour les événements politiques ayant lieu en Belgique, il faut remarquer que c’est une donnée très significative. Elle se situe dans une espèce de terrain vague, à mi-chemin entre les écrivain(e)s qui essaient de mettre en valeur le potentiel différenciatif des belgicisms (voir Denis et Klinkenberg, 2005 : 61) et ceux qui se plient à la pratique du français tout court. Claire Lejeune mène à terme la démystification du langage, mais sans se pencher du côté du régionalisme ou du localisme. Car sa révolte discursive vise l’universel, au-delà des nationalismes. Ainsi, son code théâtral est bâti sur le support d’un cadre général, celui du français normatif, et d’un autre plan singulier, personnel : celui des mots originaux qu’elle crée. Il n’y a pas de place là-dedans pour l’évocation de typismes.

L’espace conflictuel de la littérature belge ne s’y manifeste que par la reproduction anecdotique de certains patrons d’écriture que l’on a attribués à la tradition littéraire centripète contemporaine (dont la « surécriture»³²). Si ses formes ont des contacts tangentiels avec les habitus développés par les héritiers de *La Belgique malgré tout*, on n’est pas en disposition d’affirmer qu’il y ait une intentionnalité commune. Son goût pour les ruptures, ses rapprochements d’autres codes linguistiques et l’exotisme des emprunts peuvent être attribués à la persistance en elle et à l’intériorisation sous-jacente de certaines pratiques à l’œuvre dans le système littéraire belge. Les

³² Denis et Klinkenberg (2005: 61) fournissent une définition de ce phénomène, en précisant: « on ne parlera toutefois de *surécriture* que lorsque cette écriture fait plus que convoquer des ressources langagières peu explorées, mais exploite des formules esthétiques déjà fortement légitimées par la tradition, et qu’elle le fait dans des proportions ou avec des inflexions non prévues par les codes dominants du moment ».

parallélismes morphologiques que l'on peut y repérer ne suffisent pas à légitimer l'idée d'une communion idéologique en faveur de la belgitude culturelle.

Pourtant, il faut avouer que le théâtre de Claire Lejeune est marqué par une volonté d'innovation linguistique à ne pas négliger, ce qui reprend l'idée de Mary Jean Green (1983 : 193) qu'« *il n'y a qu'au Québec et en Belgique [...] que les nouvelles générations de femmes réussissent à traiter ou à maltraiter le français d'une façon expérimentale ou ludique beaucoup plus libre qu'en France* ».

*Le registre linguistique, la prise de parole et la construction des
personnages dans le théâtre de Lejeune*

Une fois tracées les lignes principales qui caractérisent l'approche de Claire Lejeune à la langue, il est intéressant de voir son application sur le plan textuel. Si jusqu'ici il a surtout été question des implications stratégiques que comportent les choix repérés (comme l'incorporation de néologismes, les citations ou les xénismes), l'étude des pratiques langagières de son théâtre nous offrira des données supplémentaires pour compléter les conclusions tirées. Il s'agit donc de transcender le plan diégétique qu'occupe l'auteur (en termes de Genette) pour se plonger dans celui du personnage (qui correspond à la « rhésis»).

Lorsque l'écrivaine s'éclipse en faveur du rayonnement des ses personnages, on assiste à l'éclosion d'une autre sphère linguistique à ne pas négliger : celle qui est associée aux usages particuliers et caractéristiques de chacun des individus qui évoluent sur scène. Au long de ce sous-chapitre, l'étude du rapport tissé entre les héros du théâtre de Lejeune et la langue me permettra d'approfondir dans la praxis littéraire de l'écrivaine. Le traitement des faits de langue à l'œuvre dans ses pièces dévoilera l'incidence que des notions comme l'idiolecte, le sociolecte et le registre linguistique ont dans le processus de configuration des personnages.

D'emblée, il faut rappeler que le théâtre, de par sa nature potentiellement performative, est poussé à l'introduction immédiate, presque abrupte, de ses constituants. L'immédiateté de leur exposition, qui diffère de la médiation du narrateur dans la prose (par le biais de préludes, d'anticipations ou de prospections qui dressent le

cadre général des individus), exige un effort de la part non seulement du dramaturge, mais aussi du spectateur. Dans sa version écrite, le livret théâtral réserve d'habitude des parenthèses explicatives, les indications scéniques ou didascalies, à la mise en contexte des situations évoquées. Pourtant, la scène frustre ce système de repérage, qui est substitué par des éléments paratextuels et paralinguistiques comme l'interprétation et ses modulations (la voix et l'intonation, la gestualité) ou les décors, notamment. À l'écrivain(e) alors d'accorder de la corporéité, de la solidité, de la cohésion et de la cohérence à ses personnages, toujours en collaboration avec le récepteur qui est censé décoder en temps réel les mécanismes utilisés pour ce faire.

Dans le théâtre traditionnel comme dans le roman, les personnages sont intimement liés aux actions qu'ils exécutent. La trame théâtrale peut esquisser les limites chronologiques et psychologiques des êtres incarnés, leur accordant une morale et une éthique, une histoire plus ou moins élaborée. Cela contribue à l'établissement d'un lien pathétique, émotionnel, entre le spectateur et l'acteur/ le personnage. L'identification ou la répulsion sont deux conduites qui fondent le schéma dichotomique de la réception théâtrale, ce qui ne diffère pas d'autres genres littéraires comme le roman ou la poésie. Voilà une esquisse très sommaire des mécanismes habituels qui aident à modeler les rôles dans le théâtre. Car, *« traditionnellement, le dramaturge s'arrangeait dans les premières scènes pour fournir les coordonnées « indispensables » -situations, identité des personnages, motivations- d'où découlait nécessairement la suite de la pièce »* (Jacquart, 1974 : 150).

Les personnages et l'action verbalisée

Dans quelle mesure peut-on appliquer les principes évoqués par Jacquart aux textes de Claire Lejeune ? Comment a-t-elle construit ses personnages dramatiques ? À mon avis, ils sont fondamentalement faits de langage, définis par l'utilisation qu'ils en font. Si les caractères classiques sont modelés à travers les actions dont ils sont les responsables, chez Lejeune ils ont une dimension éthérée qui découle de la prééminence du discours sur l'acte, de la réflexion sur le fait matériel. Le théâtre de l'écrivaine montoise est caractérisé par la schématisation radicale de l'argument. Celui-ci (et on le verra en détail dans le sous-chapitre suivant) ne présente pas de problématique en évolution ou de situation en quête d'un dénouement. Il est de nature plutôt ontologique, philosophique.

L'action théâtrale est stylisée, réduite à son expression minimale. Il n'y a pas de rebondissements, pas de progrès. On badine, on arpente l'espace scénique, on fait des mouvements très légers. Le dynamisme est presque anecdotique, ce qui crée l'effet d'une vie en suspension, ralentie. Les déplacements physiques, les actes matériels sont isolés, étant devenus des événements secondaires ou accessoires dans des trames qui n'en ont pas besoin pour évoluer. Il s'agit plutôt d'actes simples, primaires, fondés sur des mouvements presque inhérents pour évoluer entre deux points dans l'espace théâtral. Cela crée l'effet d'une certaine lenteur, d'une pesanteur physique face à la richesse de l'activité mentale. Pour mieux apprécier la simplification des déplacements sur scène, reprenons quelques indications scéniques :

Ariane et Don Juan, sortant de l'obscurité, marchent vers l'avant de la scène tandis que la lumière monte. (Lejeune, 1997 : 19) [je souligne]

Il ramasse un morceau de l'objet brisé, l'examine distraitement, le laisse tomber. (Ibid. : 25) [je souligne]

(Il pleure. Diego se soulève dans un halo de lumière blanche). (Lejeune, 2000 : 23) [je souligne]

Il rentre dans l'ombre, cherchant à sortir par le fond de la scène. (Lejeune, 2004 : 55) [je souligne]

Il arpente le devant de la scène faiblement éclairé. Elle est rentrée dans l'ombre. (Ibid. : 66) [je souligne]

Il faut remarquer aussi la surabondance de scènes dans lesquelles les héros sont assis, sans bouger, ancrés dans une situation très définie qui n'est d'habitude interrompue que par l'intervention verbale d'un autre personnage. Les exemples suivants montrent cette tendance :

Hélène est assise à sa table. Elle écrit. Diego s'approche d'elle. (Lejeune, 2000 : 35) [je souligne]

Un lit sur lequel repose le corps sans vie de Diego. Georges, prostré, est assis sur une chaise. Il s'approche du lit. (Ibid. : 23) [je souligne]

Il est toujours couché sur le dos. Elle s'est éloignée de lui. Il se redresse lentement. S'assied. (Lejeune, 2004 : 76) [je souligne]

Mais sans doute le climax de l'inactivité (en tant que contrepoint de l'action comprise comme l'enchaînement événementiel) est incarné par le personnage de Marie dans la pièce presque homonyme *Je m'appelle Marie*. Une indication scénique initiale évoque une femme, la protagoniste, immobile, enfermée dans une grotte. Elle est concentrée uniquement dans la production d'un long monologue qui ne registre aucun mouvement de sa part. C'est l'expression paroxystique du manque d'activité au sens traditionnel du terme : « *elle est assise, les mains posées sur son ventre* » (Lejeune, 2005 : 307). Il n'y a pas de mouvement ou d'action, vécue ou narrée.

Cela rend assez difficile la tâche de fournir un résumé valable des trames. La synopsis des pièces de Lejeune passe par l'énumération à vol d'oiseau des sujets autour desquels tourne le dialogue, ce qui frustre l'ambition du critique et du lecteur de tout embrasser, de tout maîtriser. En fait, on ne peut que dresser la liste des idées principales traitées par les personnages, tels que le désir, les rapports des sexes, la religion, etc. Ainsi, il n'y a pas de dynamique causale au sens aristotélicien qui motive la progression. Cela rapproche Lejeune du « Théâtre de dérision » que l'on a mentionné dans le chapitre 1.2 de cette thèse. Tous les deux ils semblent repousser et jeter « *par-dessus bord le principe de causalité « aristotélicien* » » (Jacquart, 1974 : 150). Il n'y a qu'une cumulation de réflexions subjectives, particulières, de la part des personnages, ce qui témoigne du poids du langage dans la formation de ce théâtre et des individus qu'il met en scène. C'est un théâtre de l'abstrait.

Si l'on prend comme point départ le rôle des péripéties dans la définition des caractères théâtraux, où l'inaction nous mène-t-elle ? L'action est ici en quelque sorte intériorisée, confinée à l'exercice linguistique de chacun des personnages engagés dans

le dialogue. C'est la parole donc qui la constitue car « *en réalité toute parole théâtrale est en même temps une action* » (Jacquart, 1974 : 207). La configuration statique que Lejeune accorde au cadre dans lequel évoluent ses personnages constitue une forme alternative et particulière de concevoir et de présenter les rôles. Au rythme des répliques, les usages linguistiques et les réflexions philosophiques fournissent une image plus ou moins achevée de chacun des caractères sur scène. Le poids de la caractérisation repose donc sur les échanges linguistiques. Les phrases condensent et synthétisent le pathos des individus représentés. La force du langage comme formateur de ces identités est d'autant plus remarquable qu'il n'est que rarement complété par des indications scéniques.

En fait, ces annotations ont une fonction assez particulière chez Claire Lejeune. Tout comme dans le théâtre traditionnel, elle introduit chaque acte ou chaque scène par une mise en contexte, mais celle-ci est très brève. Les renseignements y sont condensés. Elle s'éloigne volontairement de cette dramaturgie plus conventionnelle qui s'efforce de tout détailler : l'espace, le temps, les décors, l'illumination, la disposition des personnages sur scène, etc. Elle ne fournit que les repères de base pour que la pièce soit jouée : le mobilier et la position des personnages et leurs mouvements (s'il en est question). Le plus souvent, le temps chronologique n'y a que peu de place, ainsi que le travail exhaustif de récréation d'une ambiance déterminée. Il n'y a pas d'indication d'ouverture dans laquelle se mettent en contexte non seulement le temps ou l'espace, mais la distribution des personnages et les rapports de force qu'ils entretiennent. Revenons sur les indications initiales dans les pièces du corpus étudié :

Ariane et Don Juan, sortant de l'obscurité, marchent vers l'avant de la scène tandis que la lumière monte. (Lejeune, 1997 : 19) [je souligne]

Au théâtre, la nuit. (Lejeune, 2000 : 11) [je souligne]

Une table et deux sièges. Un seul livre : la Bible. Un homme. Une femme. Il est debout dans l'ombre au fond de la scène. Assise à la table, elle ferme le Livre, se lève et fait quelques pas. (Lejeune, 2004 : 53) [je souligne]

La scène se passe dans l'envoûtement où est entrée Marie après que le serpent soit venu la mordre au talon. Elle est assise, les mains posées sur son ventre. (Lejeune, 2005 : 307) [je souligne]

Voilà la reproduction exacte des premières indications scéniques dans chacune des pièces de Lejeune. Le deuxième exemple, qui correspond à *Le chant du dragon*, est à remarquer par le caractère très austère des données qu'il fournit : un endroit indéterminé, générique (un théâtre, sans autre précision) et un temps flou (la nuit). Cet effet n'est pas aussi accentué dans les trois autres cas, qui incluent des références explicites aux personnages (identifiés par leur nom ou par des appellatifs génériques : « un homme », « une femme ») et à la distribution des éléments sur la scène. À l'exception de *Je m'appelle Marie* (rappelons-nous qu'il s'agit d'un soliloque), les pièces théâtrales de Claire Lejeune comportent une division en trois actes, dont chacun est introduit par une annotation similaire à celles que l'on vient d'analyser.

Mis à part ces indications scéniques disons « d'ouverture », celles-ci sont plutôt éparpillées, rares. À l'intérieur du corps textuel, elles fournissent des précisions sur le

ton ou l'attitude momentanée que les personnages adoptent. Généralement, elles recouvrent une forme adjectivale (ou de locution adjectivale), en constituant une espèce d'appendice qualificative, une épithète qui sert d'indice pour une reconstruction générale, mais partielle, de la configuration identitaire des rôles joués:

Juan. Cynique. On ne peut rien vous cacher... (Lejeune, 1997 : 43) [je souligne]

Ariane. Ingénue. Pourquoi pas ? La trappe est ouverte... (*Ibid.* : 57) [je souligne]

Georges (sceptique) : Le salut pas les mots... (Lejeune, 2000 : 18) [je souligne]

Diego (avec tendresse) : Que tu l'écoutes, que tu la comprennes. Que tu l'aimes. (*Ibid.* : 31) [je souligne]

Lui – (Irrité) Si tu n'avais pas commis la faute de l'écrire, je n'aurais pas commis celle de la lire... (Lejeune, 2004 : 57) [je souligne]

À ce sujet, il est intéressant de noter que l'indication scénique la plus fréquente est celle qui marque les silences et qui établit une pause entre les répliques ou qui marque une suspension à l'intérieur des soliloques. Voilà deux exemples qui illustrent, respectivement, les types silences théâtraux qu'utilise Lejeune dans ses annotations:

Hélène : Pas vraiment, puisque tu es là.

(Silence)

Diego : Qu'est-ce que ça dit ? (Lejeune, 2000 : 35) [je souligne]

Hélène : [...] Qu'est-ce qui rend si difficile, si périlleux le passage du cap de la maturité ?

(Silence)

En se jetant hors de son corps d'enfant devenu inhabitable, c'est dans le mien qu'elle est tombée. C'est mon corps qu'elle habite à présent. (*Ibid.* : 13) [je souligne]

Il faut remarquer que, dans un théâtre où la pratique langagière semble acquérir une importance supplémentaire –tel qu'on le verra par la suite-, la suspension du discours comporte aussi une charge symbolique significative. Il crée l'illusion d'un contraste entre la fluidité et l'enchaînement des répliques, entre l'effervescence de la réflexion et le néant, le vide (qui peut être à son tour interprété comme un espace vacant qui est prêt à abriter, par exemple, la naissance de nouvelles pensées, d'autres idées), le non-dit.

Alors si l'action au sens classique a été anéantie et si les indications scéniques sont limitées dans leur extension et dans leur charge sémiotique, quelle est l'issue qui reste aux personnages pour la production d'une image pluridimensionnelle de soi ? Leur prise de parole. Le manque d'une définition exhaustive des contextes situe les personnages face à face avec une entrée quelque peu abrupte sur la scène. Ce sont leurs premières répliques qui marquent le registre linguistique et le ton général de la pièce. « *C'est la théorie des linguistes qui sont Austin, Searle, et Ducrot. L'idée principale de ces théories consiste à interpréter la parole comme une action. Le Logos prend les fonctions de la Praxis et se substitue à elle* ». (Bonnevie, 2007 : 218). Leur être théâtral est déterminé par l'acte d'entamer un dialogue avec un autre actant, et non par les

dispositions préalables fournies par l’auteure. Les exemples suivants serviront à éclairer cette question :

Ariane. Que peut-il arriver lorsque le Théâtre fait homme et la Poésie faite femme sont enfermés, malgré eux, dans une situation de huis-clos ? Que l’un tue l’autre...

Juan. Hélas... (Lejeune, 1997 : 19)

Hélène : Je t’ai demandé de venir ce soir parce que je voudrais te faire part d’un projet qui m’obsède.

Georges : Je t’écoute. (Lejeune, 2000 : 11)

Lui –J’ai reçu cette lettre. Je l’ai lue.

Elle –À travers moi, c’est à toi qu’elle s’adresse. (Lejeune, 2004 : 54)

Ces citations reprennent la prise de contact entre les personnages principaux des pièces théâtrales de Lejeune. On peut constater que c’est la femme qui d’habitude a l’initiative phatique. Elle établit le contact. Elle s’adresse à son partenaire, ce qui lui accorde une position prééminente dans la distribution symbolique des rôles discursifs. La seule occasion qui présente l’homme prenant la parole en premier lieu se résout par une réponse particulièrement condescendante de la part de la femme (qui s’érige en juge et partie de la communication écrite reçue par son interlocuteur). Cela contribue à définir une espèce rapport de forces dont la balance semble favoriser l’intervention féminine.

Le fait qu'il n'y a pas de points de repère géo-temporels valables produit l'effet d'être confronté à des universels discursifs. Les personnages de Claire Lejeune pourraient être n'importe où, n'importe quand. Ils ne sont pas marqués par des coordonnées externes à leurs paroles. En fait, ce ne sont pas des entités ancrées dans une réalité précise. Bien au contraire, ils sont flous, ce qui ne veut pas dire qu'ils manquent de solidité. Leur caractère universel, d'archétypes, exige une certaine neutralité sur le plan linguistique. Ils sont physiquement et spatialement indéterminés, ce qui se traduit aussi dans leurs actes de parole. C'est sur ce principe que repose le lien inextricable que je perçois entre le processus de définition identitaire chez les héros de Lejeune et le domaine de la langue. La tendance à l'universalisation relative des rôles reproduits coïncide avec la théorie d'Abichared sur la dégradation du personnage dans le théâtre contemporain, en le transformant en une entité linguistique, dialogique :

On ne trouve plus les correspondances habituelles d'un personnage représentant un individu social, il est un « fantôme parmi les fantômes », réduit à la parole « qui seule peut le faire surgir dans un jeu inépuisable de virtualités, sur la scène immatérielle de l'esprit, laissant à son lecteur maître de le susciter à partir des pages d'un livre ». (R. Abichared. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, p. 180, cité par Bonnevie, 2007 : 105)

Mais cette fluidité dans le marquage identitaire des personnages dans le théâtre de Lejeune est aussi très intimement liée à un certain théâtre belge de l'indéfinition. Cette tendance est en quelque sorte subsidiaire de l'onirisme symbolique (voir le chapitre 1.2).

Les principaux marqueurs lexicaux et syntaxiques dans le théâtre lejeunien

Le non-marquage qui affecte les personnages d'un point de vue contextuel découle aussi en une apparente neutralité linguistique. Par neutre je comprends la suppression de traces diatopiques et diastratiques. Il n'y a même pas de traces de type idiolectal, c'est-à-dire des manifestations de l'interprétation personnelle et subjective que le locuteur ou la locutrice font de son code linguistique de base. Tous les personnages semblent garder une distance relative avec la langue qu'ils manient. Ils ne tentent pas de l'appivoiser en leur faveur, d'en faire un outil à eux.

En général, on peut parler de l'utilisation d'un registre culte et d'un niveau de langue qui évolue entre le standard et la langue soutenue ou recherchée. Cela est déterminé –parmi d'autres- par une syntaxe normative, très soignée. L'un des indices de cette orthodoxie est, par exemple, l'abondance d'inversions de la forme verbale et de son sujet. Cette structure se substitue au recours plus familier au syntagme « est-ce que », en accordant un certain ton lyrique aux déclamations. Cela sert à mettre de l'emphase sur le dramatisme des questions rhétoriques comme celles qui suivent :

Georges : Serais-je mort, moi aussi ? Que nous est-il arrivé ? Où sommes-
nous donc passés ? (Lejeune, 2000 : 25) [je souligne]

La correction syntaxique chez les personnages de Lejeune est aussi évidente lorsqu'il s'agit d'opérer une mise en relief. Bien que l'écrivaine ne renonce pas à l'usage plus commun de la formule d'encadrement « c'est... que/ qui » ou « c'est... ce que/ qui » (« *c'est dans mes entrailles que s'est consommée la rupture avec Dieu* »).

Lejeune, 2005 : 312), elle a un certain penchant pour les schémas complexes qui engagent des décalages syntaxiques du type « proposition subordonnée complétive + proposition principale » :

Lui – (*Pensif*) Qu’une femme pense comme un homme éjacule et qu’un homme pense comme une femme accouche, l’Occidental que je suis peine à se le figurer. (Lejeune, 2004 : 65)

Cela se rapproche d’une autre tendance très accentuée au déplacement des compléments d’objet direct ou indirect comme des circonstanciels. C’est une nouvelle trace des ruptures que Lejeune introduit dans la syntaxe de ses personnages dans le seul but de prendre du recul par rapport à un niveau de langue plus courant, familier, quotidien. Ses héros théâtraux utilisent un registre plutôt littéraire. L’altération de la linéarité syntaxique accorde aux répliques un certain ton poétique. Rappelons-nous que la lyrique, en vers comme en prose, est fondée sur la mise en valeur de l’écart par rapport à la norme, langagière ou syntaxique et que, très souvent, les poètes remanient les composants phrastiques dans le seul but de préserver la cadence, le rythme ou la rime des vers. Chez Lejeune, cela accorde un ton grandiloquent, rhétorique, oratoire aux répliques, et donc à ceux qui les prononcent. Cette pratique impliquant des dislocations atteint la linéarité associée à l’économie linguistique qui tend à l’assouplissement des échanges communicationnels. Le grand nombre de déplacements des éléments dans la phrase qu’elle effectue focalisent une notion, une idée, un cliché, qui sont clé dans l’exposition de la pensée de chacun des personnages :

Dans mon ventre, l'amour ne nous a jamais manqué. (Lejeune, 2005 : 307)

[je souligne]

Envers et contre tout interdit, ils se souviennent de leur indivision. (*Ibid.* :

312) [je souligne]

D'autre part, on ne constate pas d'hésitations sur le plan de l'usage des formes relatives (notamment « dont ») et des pronoms adverbiaux « y » et « en ». Les personnages observent toujours la norme et ne tombent pas dans des relâchements plus propres du registre familial :

Mon cerveau baigne dans l'ivresse amniotique, il s'y meut avec une lenteur bienheureuse. Il sortira régénéré de sa régression dans l'antre reptilien. (Lejeune, 2005 : 317) [je souligne]

Hélène. Qu'à cela ne tienne, nous forgerons la serrure qu'il faut à la clé universelle pour fonctionner. Nous en avons les moyens. (Lejeune, 2001 : 609) [je souligne]

Mais après avoir repéré toutes ces traces du respect de la norme morphosyntaxique du français, il faut aussi remarquer des indices isolés d'une syntaxe moins formelle et rigide. Diego est le responsable de l'une de ces atteintes à l'orthodoxie linguistique. Les analystes du discours ont traditionnellement attribué un rôle très important aux jeunes gens dans l'évolution des langues en tant qu'animateurs et promoteurs d'innovations, d'emprunts et de changements sur le code. Diego réunit deux conditions : c'est un adolescent et il s'exprime à un moment donné en un français

légèrement plus relâché, mais qui ne peut pas aucunement être qualifié en général de colloquial ou de familier. L'exemple qui suit constitue une petite tache parmi l'ensemble de ses répliques, qui respectent la tendance de la normativité. Il consiste à la suppression de la particule « ne » dans la structure négative « ne...que », ce qui est propre aux actes allocutifs spontanés, moins recherchés :

Diego.- Sur les pages blanches du troisième acte... Tu crains pas que ça fasse un peu désordre, un peu « Tour de Babel » ? (Lejeune, 2001 : 611)

La non-répétition de cette altération syntaxique –qui n'a pas de continuité par la suite dans ce texte– m'empêche de considérer que l'écrivaine soit en train d'évoquer un registre de langue plus en accord avec l'âge et le contexte du locuteur en question, Diego. Je suis plutôt de l'avis qu'il ne s'agit pas d'un exercice de cohérence linguistique, mais de la recherche d'un certain effet d'immédiateté, de spontanéité, dans les paroles de Diego. Elle utilise les formes familières, plus frappantes et d'une efficacité communicative supérieure (il n'y a pas de détours, on ne garde que l'essentiel des mots) pour reproduire le désir de vouloir tout comprendre, de tout dire et l'anxiété qui l'animent. Et même si ce n'est qu'un exemple isolé, l'insertion de traits plus familiers produit une petite fissure dans la configuration du masque identitaire de Diego. Il y a un décalage entre ses habitudes linguistiques et ce recours au langage parlé, qui ne semble pas être le support le plus adéquat à la matière de ses réflexions.

À côté des traits syntaxiques qui caractérisent les actes de parole des personnages chez Lejeune (et dont je n'ai abordé que les plus évidents), il y a un autre aspect fondamental à ne pas négliger : le vocabulaire. Celui-ci se correspond au registre

culte et présente de nombreux termes spécialisés, techniques. Il n'y a pas d'argot ou d'emprunts aux codes patoisants à l'exception de l'utilisation de phrases toute faites de source populaire –ou qui en ont l'apparence- comme dans : « *pardonnez-moi, chère Ariane, mais j'ai à faire ailleurs. D'autres chats à fouetter* »³³ (Lejeune, 1997 : 43) [je souligne], « *vous allez vous faire rire au nez !* » (Ibid. : 30) [je souligne] ou l'exemple déjà commenté dans le chapitre précédent : « *Ça fait que tu prinds l'parti del bièsse ?* » (Lejeune, 2000 : 20).

Dans le premier cas, le recours au langage familier vise à recréer l'aspect le plus canaille ou vulgaire du personnage de Don Juan. Mais cela sert aussi à introduire un point d'inflexion discursive qui diminue la tension dialectique produite par l'enchaînement de répliques sur un ton toujours élevé, foncièrement intellectuel et grave. Le creux avec le niveau de langue général provoque alors un effet presque humoristique, ludique (une ressource très intimement liée à l'écriture féminine et aux exercices de démystification du langage, même si chez Lejeune il est associé au discours masculin). Ce sont deux nouvelles concessions linguistiques à un niveau de langue plus familier que l'écrivaine fait dans ses pièces de théâtre, mais qui n'ont pas de continuité.

La profusion de cultismes et d'une terminologie spécifique tirée de champs sémantiques aussi divers que la philosophie, les arts, la psychologie, la métaphysique ou la théorie féministe caractérise les actes de parole des héros de ce théâtre. Cela constitue une difficulté supplémentaire pour le décodage des dialogues. Le caractère recherché du vocabulaire choisi est évident lors de l'emploi de termes comme : « *impromptu* »,

³³ À noter aussi les connotations que cette phrase familière acquiert dans le contexte de l'écriture de Claire Lejeune. Elle a largement exploité le cliché du chat et de la souris comme métaphore du statu quo patriarcal et de la position dominante de l'homme.

« mythoclaste », « débris », « fêlure », etc. Ce sont des mots qui ne sont pas très habituels dans la conversation familière, quotidienne, bien qu'ils fassent partie du vocabulaire standard. Reprenons les traces les plus évidentes du déploiement d'une série restreinte de champs lexicaux qui créent une espèce de substrat sémantique dans le théâtre de Lejeune. Voilà quelques exemples :

de la religion :

Ta trahison serait notre damnation éternelle. L'impossible résurrection de la chair... (Lejeune, 2005 :323) [je souligne]

Simplement, nous annoncer la bonne nouvelle : la faute originelle est levée ! (*Ibid.* : 325) [je souligne]

Elle – [...] Quand le septième sceau de l'Apocalypse se brise dans notre mémoire, la femme solaire y transparaît parmi les ruines, enceinte du verbe originel. Entre Elle et la bête l'alliance s'est renouée. (Lejeune, 2004 : 53) [je souligne]

de la psychanalyse freudienne :

Elle – [...] Il faut toucher le fond de la nuit pour que s'y fasse la lumière, pour que la pulsion de mort qui nous meut se transmue en pulsion de vie ! (*Ibid.* : 61) [je souligne]

Elle – Il faut qu'une femme solaire leur apprenne à naître, à s'expulser, par le fond, du moi spéculaire où ils sont emmurés. Elle seule connaît le chemin de l'heureuse issue. (*Ibid.* : 62) [je souligne]

de la théorie féministe :

Elle – [...] Lorsque se rompt sa chaîne de transmission, il devient évident que l'hystérie est fatalement liée à l'Histoire, à la *bouche cousue* du sexe féminin. Pas d'histoire patriarcale sans hystérie fondatrice ! (*Ibid.* : 69) [je souligne]

Elle – [...] Or, c'est l'hystérie –le mutisme de l'utérus- qui durcit la raison de l'homme historique, l'érige en nombril du monde, en phallus dominateur ! (*Ibid.*) [je souligne]

de la philosophie occidentale:

Comment curer mon ventre de l'éternel retour de la peur ? (Lejeune, 2005 : 322) [je souligne]

Une fois analysés les caractéristiques principales du langage chez les personnages de Claire Lejeune, il faut revenir sur une des prémisses que j'ai préalablement formulées. Au début de ce sous-chapitre j'ai exposé que ce théâtre témoignait de ce que l'on pouvait nommer « une certaine neutralité » dans le domaine linguistique. L'observation du standard du français et de la norme syntaxique, ainsi que la suppression de traces dialectales ou argotiques motivaient cette affirmation.

Pourtant, les dialogues pliés à l'orthodoxie de la langue et l'emploi d'un niveau de langue qui dépasse de beaucoup le seuil du français standard restreint la validité de la théorie initiale. À la lumière des usages observés, il faut la nuancer. Et cela parce qu'en encadrant ses personnages dans un registre culte et très soutenu, elle évoque des

individus hors du commun en ce sens qu'ils ne correspondent pas à des gens de la rue. Bien au contraire, le ton général des répliques fait penser à des personnes appartenant à un milieu académique ou intellectuel. Le brassage de vocabulaire spécifique issu d'une série disciplines stratégiquement choisies les transforme en une série d'êtres au-delà de la moyenne, doués d'une capacité énonciative excellente et d'une maîtrise du langage réservé aux gens de lettres.

De ce point de vue, les personnages de Lejeune, dans leur fuite des traces sociolectales ou idiolectales, finissent par se cantonner dans un espace linguistique également déterminé. La normativité y règne et en fait des philologues plus proches du scientisme attribué au genre essayistique que de la spontanéité du français courant. Le registre de langue correspond, par exemple, à celui d'un philosophe ou d'un écrivain, ce qui creuse un abîme entre le lecteur et le spectateur moyens et les protagonistes des textes. Il y a une distance entre la réalité des pratiques langagières des uns et des autres, ce qui pourrait aller jusqu'à produire un certain trouble chez les non-initiés à l'écriture de Lejeune. « *Ensuite, instrument de communication, la langue rend certains textes très accessibles et interdit, ou rend malaisé, l'accès à d'autres* » (Denis et Klinkenberg, 2005 : 19-20)

Cette langue à mi-chemin entre l'académisme, le philosophique et l'expérimentation poétique n'est qu'une projection du registre linguistique de l'auteure elle-même. Poétesse, essayiste et penseuse, elle s'exprime en un « *catalan fougueux* » (pour reprendre l'expression de Georges dans *Le chant du dragon*) qu'elle transvase aux personnages de ses pièces de théâtre. Au lieu de concevoir une dramaturgie reposant sur une véritable polyphonie, c'est-à-dire sur la confrontation de voix

distinctes, Lejeune les harmonise. Elle produit un langage artificiel qui ne correspond à rien, à aucune communauté ou milieu linguistique réel. C'est son code à elle. Les personnages intègrent une espèce d'élite du langage. En jouant avec le titre de l'une des œuvres, on peut dire que ce sont des « mutants » du discours humain. La citation suivante illustre la cible de cette expérience :

Elle –Des mutants ! Nous sommes des mutants ! Ah ! Ce ne sera pas une sinécure d'être les pionniers de l'*ère des créateurs*. L'arrogante suffisance des obtus ne manquera pas de nous réprocher comme des damnés. Mais les mutants rencontreront d'autres mutants. (Lejeune, 2004 : 64)

La maîtrise des constituants linguistiques que Lejeune leur attribue accorde aux textes un certain caractère prosélytique. Pourtant, l'écrivaine semble partager l'idée de Bourdieu que les thèses complexes doivent être rendues de façon également complexe. Le travail sur la langue des personnages ne serait donc que la projection du degré de difficulté que comporte la théorie ontologique de Claire Lejeune.

L'absence de communion linguistique entre le lecteur/ spectateur et les héros théâtraux trace une ligne rouge entre eux. On fait face à un certain effet d'étrangeté, de manque de naturel, d'artifice. Face à de telles configurations des identités fictionnelles, le récepteur potentiel garde l'impression nette qu'il assiste à une représentation, à une mise en scène. Il a du mal à s'abandonner à l'illusion de participer à un fragment de vie, ce qui était l'objectif primordial du théâtre traditionnel, réaliste, qui n'est pourtant pas le sien. Cela bloque l'instauration du lien bidirectionnel entre le dramaturge-personnage et le spectateur qu'Ubersfeld (1996 : 26) définit :

Le dialogue au théâtre comporte une double énonciation : « tout énoncé dans le dialogue a deux émetteurs, le scripteur et le personnage auquel il a délégué sa voix, et deux récepteurs, l'allocutaire- personnage (son « autre») et le spectateur, qui est donc aussi présent de quelque manière à l'échange, quoiqu'il ne puisse y intervenir.

Le langage et la sexuation des personnages

Il nous reste encore un dernier niveau à analyser dans les rapports des personnages de Lejeune au langage. Après avoir constaté une tendance à l'universalisation linguistique grâce à l'estompement de tout trait idiolectal singularisant, il est intéressant –par les implications théoriques que cela entraîne– de s'arrêter sur un aspect qui y est directement concerné : la sexuation du langage. Les citations qui servent d'exemple à l'explication des caractéristiques lexicales et syntaxiques du théâtre de Lejeune renvoient indifféremment à des personnages féminins ou masculins. Chaque trait est illustré par des usages discursifs des deux sexes.

L'homme et la femme, le héros et l'héroïne présentent un même registre de langue fait d'une observation rigoureuse de la norme syntaxique et de l'utilisation d'un vocabulaire riche, plein de cultismes et de technicismes. Si on a effectivement constaté que l'écrivaine enlève tout marquage sociogéographique, on ne peut pas non plus parler de l'existence de spécificités linguistiques en fonction du sexe du locuteur en question. Dans un entourage textuel qui met en valeur l'homogénéisation des individus par le langage, cela devrait être sans conséquences. Néanmoins, la condition de penseuse

féministe que Claire Lejeune revendique la valeur de l'opposition, de la contradiction, de l'échange.

Les personnages masculins (Don Juan, Georges, Diego, Lui) comme les féminins (Ariane, Hélène, Elle, Marie) incarnent dans leurs répliques une conception très soignée des faits linguistiques. Toutes les ressources langagières étudiées contribuent à la production de discours grandiloquents, d'une grande profusion oratoire. Cela les situe sur le plan de la langue littéraire, loin du plan du discours littéral. Et ce remaniement du français soutenu aux touches intellectualisantes fonctionne comme une koinè entre eux. Au-delà des différences idéologiques, ils se retrouvent liés par un même et seul code expressif. Si on nous enlevait le nom qui accompagne chaque réplique lors de la lecture des pièces, on aurait du mal à identifier les voix théâtrales au moyen de critères exclusivement linguistiques.

Cette convergence vers un langage commun constitue un principe d'entente, mais aussi d'indifférenciation, ce qui contredit la théorie de Luce Irigaray (1985 : 321) : « *aucun locuteur n'est capable de produire un langage sans marques morphologiques* ». Claire Lejeune prend alors du recul face aux formulations féministes –et non féministes³⁴– autour de la sexuation du discours, que celle-ci soit interprétée de façon positive (pour celles qui promeuvent la réhabilitation de la différence) ou négative (pour celles qui la perçoivent comme une source de contraintes). Bien au contraire, l'écrivaine belge ne semble pas intéressée par l'exploitation des spécificités linguistiques attribuée à la femme. Elle se penche plutôt pour la fusion linguistique chez ses personnages.

³⁴ Je suggère la consultation de l'étude des stratégies communicatives et de leurs nuances qu'Amparo Tusón Valls (1997) propose dans *Análisis de la conversación*.

De ce point de vue, cette homogénéisation permettrait de les échanger facilement. Seul le contenu des répliques les distingue, pas le système qu'ils emploient pour leur formulation. Autrement, ils seraient échangeables. En plus, la progression du dialogue les achemine vers une conciliation idéologique. À la fin de chacune des pièces, les personnages ne sont marqués que par leur nom. Celui-ci agit comme une catégorie différenciatrice, comme un principe d'individualisation face aux autres. Sur lui repose l'affirmation « je suis ». Tout passe par la nomination, par l'identification tel que Roland Barthes (1972 : 124) le considérait : « *le Nom propre est en quelque sorte la forme linguistique de la réminiscence* ». Le nom nous ancre dans la réalité, mais aussi dans un passé et dans un avenir. C'est la condition pour l'insertion dans la roue de l'Histoire. D'où le caractère itératif du discours de Marie autour de son propre nom. « *Je m'appelle Marie* » (Lejeune, 2004 : 307), répète-elle sans cesse comme s'il s'agissait d'un mantra rassurant. À quatre reprises, elle cherche à s'identifier, à se revendiquer.

La nomination ou son manque nous confrontent à la disjonctive entre l'individualisation et la généralisation. Les écrivaines féministes l'ont largement exploitée, étant devenu une espèce de cliché de la littérature féminine contemporaine. Le personnage d'Hélène chez Lejeune n'a pas de nom de famille (c'est Hélène X), ce qui enlève toute trace de filiation. Elle est dépossédée d'une partie importante de son référent nominal. Il ne lui reste que son nom propre. Le « X » sur son nom de famille fait d'elle un individu générique, dépourvu de la marque identitaire définitive. C'est pour cela qu'elle est apte à se mettre dans la peau de

toutes les femmes emmurées vives dans leur silence, comme le furent
Antigone, Ariane, Eurydice, comme le furent Lilith, Ève et la Vierge Marie, comme

le fut ma mère, comme je le fus moi-même, comme le sont encore les Afghanes, les Algériennes et des multitudes de femmes à travers le monde ! (Lejeune, 2000 : 13)

Cette stratégie d'identification partielle est similaire à celle utilisée par Jocelyne Beaulieu dans *J'ai beaucoup changé depuis...* (1979). Ici, « *l'héroïne reste innommée ; elle est appelée, d'accord avec le sous-titre, « F comme dans Folie, Femme»* » (Moss, 1984 : 623). Tout comme dans le cas d'Hélène, le manque d'une nomination complète est subverti et devenu un outil de pouvoir, un élément de force.

Claire Lejeune a beaucoup réfléchi autour de la charge symbolique de la prise de la parole féminine, ainsi que sur le rôle que le discours joue dans la formation identitaire des femmes. Le dialogue entre Lui et Elle reprend ce sujet :

Lui –La domination du phallus n'a pas opprimé que les femmes... Je doute que leur venue à l'écriture suffise à nous libérer !

Elle –Partager le verbe de l'utérus, se nourrir de la chair et du sang de la Mère, *communier* avec elle, est le plus inexpiable outrage que les humains puissent infliger au pur Esprit du Père. La langue impure de l'origine réveille la mémoire léthargique des corps mystifiés qu'elle irradie. L'humanité jusqu'ici endoctrinée par la foi et les idées, sera conduite par l'acuité retrouvée de nos sens et de nos sentiments. Une autre intelligence du monde est née. (Lejeune, 2004 : 57)

Se dire, s'écrire, se parler constituent des actes qui cherchent à rendre de la visibilité aux femmes. Alors, tenant compte que Lejeune elle-même a soutenu le besoin d'une autonomie discursive féminine, comment faut-il interpréter l'assimilation linguistique entre ses personnages ? À mon avis, cet effort d'harmonisation

morphosyntaxique –enlevant toute trace de ce que l’on appelle « sexolectes»- est la projection sur le plan esthétique et formel de la syntonie entre les sexes que promeut la cosmovision alternative créée par Lejeune. L’homogénéité des solutions syntaxique et lexicales adoptés par les personnages provoque un sentiment d’universalité des contenus. Le discours de la conciliation fraternelle autour de la réunion des opposés en faveur du retour à l’androgynie primordial ne peut pas être maculé par des différences expressives.

L’indifférenciation linguistique abrite l’espoir d’une commune présence ou d’une habitation pacifique de la parole. L’homme et la femme parlent le même langage dans le théâtre de Lejeune. Ils produisent des réflexions à la portée générale, universelle. Et leurs mots sont aussi porteurs d’une perspective ontologique qui se situe au-delà de toute idéologie ou mouvement en vigueur pour se réclamer de l’utopie de la fratrie. Les personnages masculins et féminins chez Lejeune ne constituent que les deux côtés d’un discours unique qui se dédouble selon deux perspectives pour mieux faire le bilan du déclin patriarcal.

*Claire Lejeune et les figures de style. La pratique métaphorique
comme enjeu théâtral*

Claire Lejeune et la poésie. Claire Lejeune est la poésie. Voilà deux énoncés homophones et qui sont aussi complémentaires dans l'explication du rapport qu'elle entretient avec l'écriture. L'auteure montoise a tissé un lien très fin entre l'exploration de sa pensée et le lyrisme dans l'expression, ce qui a comme résultat un binôme en équilibre dont les éléments sont difficiles à délier. En fait, la poésie a été le support premier et primaire de son approche du champ de la littérature. « *L'image prit valeur de promesse d'abord, de projet ensuite* » (Lejeune, 1994 : 146). Sa venue à l'écriture, voire sa « charte de présentation » dans le système, a comme point de départ des recueils de poèmes qu'elle commença à élaborer depuis les années '60 après la visibilité obtenue par *La gangue et le feu* (1963).

Ce furent ses vers qui attirèrent l'attention de René Char, qui allait devenir l'une de ses influences philosophiques les plus durables, mais surtout un compagnon de route sur le plan intellectuel et personnel. Le poète du surréalisme tardif lui transféra un certain taux de capital symbolique, il octroya de la légitimité à ses propositions et poétiques et philosophiques. Et cela découla en une consolidation progressive de celles-ci. Sa pensée se développait alors de la main de la poésie, produisant une série d'ouvrages qu'elle réunit dans un volume collectif publié en 1994 sous le nom *Mémoire de rien. Le pourpre. La geste. Elle.*

Depuis ses débuts, Claire Lejeune a témoigné un grand penchant pour l'expression lyrique. Ce n'est pas mon but de fournir une explication achevée de la

poétique de Claire Lejeune ou d'esquisser une théorie psychologisante ou biographique autour des nuances que ces choix esthétiques comportent. J'envisage plutôt de fixer des points de repère qui servent à mettre en contexte le substrat poétique que l'on perçoit dans le théâtre de cette écrivaine. La reconstruction des origines de celui-ci constituera un complément à l'herméneutique postérieure de l'esthétique dramatique de Lejeune et des processus stylistiques qu'elle y déploie.

Chez cette écrivaine, le critique se voit confronté au profil d'une intellectuelle qui se définit d'emblée comme poète. La construction de son identité publique passe par la revendication de cette dimension. Elle en fait référence lorsqu'elle dit : « *d'abord me situer. Je suis une poète qui n'écrit plus de poèmes depuis ce livre intitulé Mémoire de rien qui fut publié en 1972* » (Lejeune, 1991 : 91). Elle s'engage sur le chemin d'Arthur Rimbaud, le grand maître du symbolisme français. Et cela non seulement à cause de son exploration d'une écriture cryptique, fondée sur le symbole comme ressort³⁵, mais aussi par la cosmovision qu'il a dessinée.

Les ouvrages de Lejeune sont parsemés de références et d'échos rimbaldiens qui dérivent d'un processus presque infini de relecture de ces sources. La cosmovision qui en résulte est donc très proche sur certains points de celle de Rimbaud. Elle est passionnée non seulement des formes qu'il utilisait, mais surtout de son discours sur le rôle du poète et de la poésie dans la configuration des temps à venir³⁶. Elle estime que le

³⁵ Sur cela, il faut préciser, qu'« à cette époque, Claire Lejeune cherchait intensément à comprendre sa propre expérience initiatique à travers une réflexion sur la fonction du symbole ; un de ses collègues poète, Franz Moreau, lui avait déjà conseillé quelques lectures [...] » (Renouprez, 2005 : 18-19).

³⁶ Claire Lejeune tombe dans un paradoxe lorsque ses personnages attribuent au poète, mâle, un rôle principal dans la répression de la femme :

« Lui – Même les poètes masculins supportent mal que les muses sortent de leur silence !

travail exhaustif sur le plan linguistique est inhérent à la magnitude d'une telle entreprise philosophique. À propos de cela, Lejeune (1984 : 128) s'exclame : « *Que la lisibilité du texte cesse d'être le résultat d'une vulgarisation pour devenir la noblesse même de l'étrangeté. Le verbe est le messager, naturellement xénophile de la pensée [...]* ». Avec Rimbaud, Claire Lejeune commence à considérer que la poésie a le pouvoir symbolique d'enfanter. Son auteur(e) mérite d'être reconnu(e) comme étant le moteur de la régénération idéologique des civilisations modernes et, par là, de l'insertion de la femme dans l'Histoire en toutes lettres. Voyons à ce sujet l'une des citations les plus célèbres de Rimbaud que Lejeune reprend:

L'art éternel aurait ses fonctions, comme les poètes sont citoyens. La Poésie ne rythmera plus l'action ; elle *sera en avant*. Ces poètes seront ! Quand sera brisé l'infini servage de la femme, quand elle vivra par elle et pour elle, l'homme – jusqu'ici abominable-, lui ayant donné son renvoi, elle sera poète, elle aussi ! [...]

RIMBAUD

(Lejeune, 1987 : 13- 14)

Cette conceptualisation semble inspirer la revendication symbolique qu'elle fait de la figure du/ de la poète. Initialement exclu de la structure politique idéale conçue par Platon, Claire Lejeune y revient pour en faire de l'entité minorisée un élément fondamental d'une configuration civique alternative dont elle rêve : la fratrie. Elle fouille dans l'héritage culturel occidental pour chercher à découvrir l'origine de la persécution des figures de l'altérité. Elle va jusqu'à reprendre le débat platonicien,

Elle – Lorsque se sont déchirés les sept voiles dont l'histoire pudibonde a couvert la vérité du féminin, ils perdent le pouvoir de la fantasmer. Sa mise à nu leur coupe l'inspiration !» (Lejeune, 2004 : 59)

auquel elle incorpore des notions tirées de la formulation rimbaldivienne, pour élaborer une utopie éthique et intellectuelle autour de laquelle tournera toute sa littérature. Son but est « [...] *l'expression d'une pensée utopique (mais n'est-ce pas aussi une utopie de la pensée ?) au moyen d'un dire poétique* » (Paquin, 1995 : 101).

Expulsé de l'ordre de la raison par Platon, le poète –tout comme la femme- est à l'attente de la mise en œuvre de la pensée chimérique qui réussisse à le récupérer, à le légitimer, à reconnaître sa dignité. Féminité et poésie se réunissent dans la citation de Rimbaud. Et cela inspira Claire Lejeune. Chez elle habitaient les deux conditions de l'exclusion, ce qui la poussa à se consacrer à la réflexion en quête d'une issue valable à ce *status quo* sous l'égide patriarcale. De l'avènement de cette conscience sur la cohabitation en elle de ces deux principes identitaires est né le compromis de Lejeune avec la poésie. En fait, « *le tabou fondateur pour la poète serait précisément cet espace- temps de la connaissance de soi* » (Renouprez, 2001 : 536). L'autogénération, l'identification du moi est une condition indispensable pour la reconnaissance de soi dans le différent. La poésie y serait en avant en tant qu'espace mitoyen ouvert à l'Autre, comme un pont tendu entre le moi et l'autrui, étant donné que « [...] *le sujet qui s'y exprime le fait d'abord par le biais de l'auto-analyse* » (Paquin, 1995 : 97).

Contrairement au critère platonicien, Lejeune considérait avec Rimbaud que la poésie est non seulement une source de beauté, mais qu'elle pouvait être aussi au service de la vérité et de la bonté. La poésie est un moteur dans l'action, elle est ouverte à la contradiction, au débat. Elle se substitue enfin à l'empire de la raison comme véhicule du réel, pour s'attaquer aux discours qui pratiquent la scission au nom de la logique du *cogito*. « *En effet, le choix d'un langage symbolique viendrait d'une*

croyance en une vérité métaphorique distincte du discours par syllogisme et par déduction » (Paquin, 1995 : 99).

Ces observations autour du genre poétique et de tout un ensemble de principes éthiques y associés ont définitivement marqué l'écriture de Claire Lejeune. Au-delà de son étape initiale consacrée en exclusivité à ses recueils de poèmes, la pratique littéraire de l'auteure est également caractérisée par le recours à tout un éventail de mécanismes esthétiques et formels tirés du domaine de la poésie. Mais avant d'entamer l'analyse approfondie des connexions entre celle-ci et le reste des choix génériques de Lejeune, il est nécessaire de s'arrêter sur l'identification et la définition de chacune des figures de style les plus communes chez elle. Malgré ce que l'on pourrait imaginer, son goût pour la poésie n'implique pas de profusion rhétorique dans ses textes. Bien au contraire, la liste de figures de style qu'elle manie est assez courte, limitée.

Quelques considérations préliminaires sur les figures de style analogiques

À mon avis, il faudrait parler du rôle joué chez Lejeune par l'image, le symbole, l'allégorie et la métaphore. Tous les quatre partagent une même nature : il s'agit de formules linguistiques qui cherchent à établir un lien non clarifié entre deux ou plusieurs entités ou éléments apparemment non contigus du point de vue significatif. Ces tropes travaillent sur l'association indirecte entre un signifiant et un signifié, en y exploitant un rapport non-motivé. « [...] *Le noyau oxymorique juxtaposant des éléments opposés mais complémentaires peut également se déployer grâce à l'analogie. L'écriture est un va et vient de l'oxymore à la comparaison dans*

l'aphorisme » (Renouprez, 2002 : 1979). L'intervention de l'arbitraire du langage dans la production de ces figures de style fait de cette ressource un outil privilégié pour l'expression d'une certaine cosmovision personnelle, du propre idéogramme (dans ce cas, ceux de Lejeune). Cela constitue donc une voie exceptionnelle pour la canalisation de la subjectivité de l'auteure.

La métaphore, l'image, l'allégorie et le symbole sont si intimement liés qu'il est assez difficile d'en établir les frontières, si ce n'est qu'en considérant l'image, le symbole et l'allégorie comme le résultat de porter jusqu'à la limite le contenu d'une métaphore. Ce sont des formes extrêmes de métaphorisation. La métaphore devient un substrat généralisé, en se répandant sur tout un ensemble de motifs qui, unis, produisent une configuration alternative d'une réalité. Très souvent, ils représentent des notions abstraites (des idées, des émotions, des sentiments, etc.), qu'ils contribuent à rendre plus frappantes. C'est le cas de Marianne, symbole de la France républicaine ; ou de la description de l'Enfer chez Dante, une allégorie de la vie sur terre.

Vu la proximité entre ces procédés, je me bornerai ici au traitement de la métaphore. *Le Petit Robert* (2004 : 1620) fournit la définition suivante : « *procédé de langage qui consiste à employer un terme concret dans un contexte abstrait par substitution analogique, sans qu'il y ait d'élément introduisant formellement une comparaison* ». Ainsi, elle consiste à l'assemblage artificiel d'un signifiant et d'un signifié en fondant une union sémantique qui n'est pas à l'œuvre dans le signe linguistique de départ. On accorde donc une nouvelle charge significative à un référent X. « *Le mouvement de l'invention [...] dans la figure de type métonymique, semble partir des signes de choses, au lieu que dans les figures de type métaphorique le*

mouvement de l'invention semble partir des signifiants » (Chénieux- Gendron, 1984 : 90). La métaphore est un des moteurs du renouvellement de la langue.

Elle est la responsable de la production de deux instances significatives : celle du signifié conventionnel que l'on attribue au substantif de base et celle, complémentaire, du signifié incorporé. Cette double dimension sémiotique de la métaphore renvoie à la notion de « double gaze »³⁷ (préalablement étudiée au sujet de l'exploration terminologique de Lejeune). En effet, cet élément du domaine de la stylistique est à la base d'une multiplication des sens, c'est-à-dire à la mise en œuvre de plusieurs niveaux narratifs ou discursifs. Il y a le plan de la dénotation (celui du terme associé à un référent extralinguistique) et celui de la connotation (voire de la charge significative que le locuteur attribue au terme suivant des critères de ressemblance). La métaphore s'active là où les mots sont écartés de son contexte d'usage habituel pour les insérer dans un cadre référentiel éloigné qui crée un décalage entre leurs acceptions courantes et celles qu'ils se voient attribuées. Elle résulte de l'exploration de la capacité évocatrice dans la rupture entre le rapport ordinaire du signifiant au signifié.

La discontinuité entre le signifiant et le signifié dans la métaphore crée un effet d'inadéquation linguistique. C'est ce que Sperber et Wilson (1986) nomment *loose talk* ou langage approximatif. Cela exige un effort de compréhension de la part de l'interlocuteur, qui s'implique dans la légitimation de la métaphore en question en même temps qu'il identifie le référent avec succès. Il y a une subversion de la norme langagière, ce qui convient parfaitement au démantèlement de la logique linguistique traditionnelle que prônent les écrivaines féministes. La métaphore est rupture, tout

³⁷ Le personnage de Don Juan reproche à Ariane de se servir de ces procédés linguistiques dans son discours. Ainsi lui dit-il : « *Allez au diable avec votre double vue !* » (Lejeune, 1997 : 39).

comme l'exercice public de la parole féminine tente de briser le canon d'écriture occidentale en faveur de l'incorporation des *outsiders* systémiques : les voix de l'altérité.

Et cette dualité significative joue un rôle essentiel dans l'élaboration de formules littéraires à intention pédagogique ou démonstrative. Sigrid Weigel (1986) est de l'avis que l'écriture féminine est très intimement liée à ce modèle d'expression. D'après elle, les conditions historiques de minorisation et de dépendance intellectuelle des femmes par rapport aux agents culturels masculins occidentaux ont nourri des stratégies discursives jouant sur l'ambiguïté. Face à l'impossibilité de s'exprimer en dehors de la contrainte générique et des stéréotypes narratifs féminins, les écrivaines ont dû se procurer des mécanismes alternatifs d'exploration de soi. Souvent, le texte cachait des clés interprétatives qu'il fallait identifier et interpréter pour avoir accès à ce deuxième plan du contenu, filé, dissimulé, sous-jacent. La métaphore, cet outil privilégié de la génération de nouveaux sens, y a joué un rôle essentiel. De nombreuses œuvres féminines reposent sur le pouvoir de l'allégorie ou du symbole, formes sublimées de la métaphore. *Frankenstein ou le moderne Prométhée* (1818), de Mary Shelley ou *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë, en sont de bons exemples.

Production et productivité de la métaphore chez Lejeune

Cette technique est remarquable dans le travail de Claire Lejeune sur la dimension symbolique des textes. Le parallélisme entre la mise en valeur de l'analogie comme principe sémiotique (reliant deux natures a priori non contiguës) et la

revendication de l'identité « autre »³⁸ -une notion très présente chez Lejeune, traitée en passant lors de l'exposition initiale du chapitre- comme médiatrice entre l'homme et la femme contemporains y est évident.

Cette logique de tiers inclus où se joue le grand jeu de la création ne génère pas des concepts mais des réseaux d'images qui donnent lieu à des métaphores. Ces métaphores jouant, s'annulant entre elles deviennent conductrices de cette foudre mentale –pure intuition du réel- que seul peut véhiculer l'aphorisme. La fulgurance de l'aphorisme poétique signifie la commune présence des différents, de la consubstantialité originelle de A, B, C et D. (Voisin, 1988 : 109)

Mais son exploration des grands tropes fondés sur des mécanismes associatifs comporte encore un dernier écho qu'il est nécessaire d'étudier. Je suis de l'avis que si la métaphore, comme le symbole, l'allégorie ou l'image, sont aussi productifs chez l'écrivaine montoise c'est parce qu'ils constituent le support formel le plus adéquat à la mise en valeur de sa philosophie.

La pensée de Lejeune se réclame quant à elle d'un *cogito* prélogique, qui repose sur la ressemblance. Il s'agit de fait d'une réhabilitation de la pensée magique, laquelle, on le sait, n'est jamais très loin des procédés des poètes qui se laissent volontiers guider par le démon de l'analogie. Ce rôle est traditionnellement dévolu au poète. (Paquin, 1995 : 96)

³⁸ Contrevenant l'opinion de Roudinesco et Plon (1999 : 173), qui considèrent qu'« érigée en fétiche, la différence est alors source d'exclusion ».

S'inspirant des notions-clés présocratiques, Lejeune développe des théorisations autour de l'éternel retour ou l'indivision de la nature humaine. Ainsi, la prise de recul par rapport aux institutions et aux engrenages sociopolitiques qui ont légitimé le patriarcat en Occident ne peut passer que par la récupération symbolique du « *temps circulaire de la prénatalité* » (Lejeune, 1993 : 57). Celui-ci correspondrait à ce qu'elle définit comme l'âge de l'indivision, des êtres hybrides et dépourvus du marquage sexuel.

Claire Lejeune soutient que la prise de conscience des origines androgynes de l'espèce humaine est le point de départ nécessaire pour le dépassement de la dialectique sexuelle. Son écriture repose sur l'aveu de la nostalgie de la fusion. Car, avant l'avènement de la culture, est la nature. Et du retour à cet espace sécurisant découle la réconciliation avec l'essence duelle des êtres. « *Dans ce compte à rebours, la conscience retrouve la jouissance du lieu maternel in utero, l'accord de soi à soi dans l'indivision qui comble la nostalgie de la consubstantialité de soi et de l'autre* » (Renouprez, 2005a : 237).

L'harmonisation du féminin et du masculin est l'un des piliers de la philosophie de Lejeune. Curieusement, cela se traduit aussi sur le plan esthétique grâce aux figures de style qu'elle utilise. En fait, on peut considérer que la métaphore et les mécanismes linguistiques dont la démarche est de type analogique sont une correspondance formelle de ses formulations théoriques. La dualité de leur charge sémantique rappelle les deux pôles sexuels fusionnés chez l'hybride primordial. Pourtant, si la réunion de signifiés que véhicule la métaphore est fondée sur le principe d'identification, le principe de la différence garde une place très importante dans la pensée de Lejeune. Au-delà des

spécificités et des traits exclusifs du masculin et du féminin, s'érige l'ère de l'androgynie essentiel.

En même temps, l'écrivaine s'efforce de revendiquer la valeur de l'altérité, de la capacité d'explorer ce qui nous sépare de l'autre pour mieux nous en rapprocher. Elle approfondit « *la coincidentia oppositorum ou le mystère de la totalité* » (Eliade, 1969 : 103). La découverte de l'autre passe par la connaissance de soi comme de l'espace mitoyen qui s'ouvre dans l'entre-deux. La fusion que prône la philosophie de Lejeune n'est donc pas issue de l'assimilation ou de la reconnaissance des similitudes de deux natures, mais de l'assomption de l'écart comme un principe de l'agir. En ce sens, elle est très proche de la perception de Judith Butler (2003 : 12) :

[...] le drame de la reconnaissance réciproque commence lorsqu'une conscience découvre qu'elle est perdue, perdue dans l'Autre, qu'elle est sortie d'elle-même, qu'elle se trouve elle-même en tant qu'Autre ou, de fait, dans l'Autre. Et par conséquent, la reconnaissance commence avec la compréhension qu'on est perdu dans l'Autre, qu'on est devenu l'objet et la propriété d'une altérité qui est et n'est pas soi-même, et la reconnaissance vient du désir de se retrouver soi-même reflété là, là où la réflexion n'est pas une expropriation finale.

La métaphorisation du langage chez Claire Lejeune répondrait alors à une espèce de prolongation sur le plan esthétique de sa conceptualisation ontologique. Ce serait le résultat de sa tentative d'offrir une couverture formelle adéquate à sa théorisation autour des rapports des sexes, de l'utopie fraternelle et de la citoyenneté dans l'ère post-patriarcale. Ainsi, l'écrivaine avoue à Marcel Voisin (1988 : 106) :

entre métaphore est aphorisme se joue le grand jeu de l'abstraction poétique qui n'a rien de commun avec ce qu'on appelle ordinairement l'esprit de synthèse. Le poète fait corps avec ses images, il « est » métaphore de l'univers et lorsque le feu de sa pensée dévore ses images, c'est sa vie même qui flambre. Il ne sort jamais indemne de son engagement total dans l'écriture, de cette passion de l'originel qui s'exauce d'un éclair de lucidité, de la blessure la plus rapprochée du soleil (R. Char).

L'intérêt que Claire Lejeune porte à la métaphore repose aussi sur sa condition de parole ouverte, suggestive, faite de subjectivité et projetée vers autrui dans l'attente de son décodage. C'est une porte à l'imagination, à la production de nouvelles réalités. Elle relie ce qui est (le signifiant originel) à ce qui peut être (le signifié acquis). En ce sens, la métaphore est potentialité, l'avenir à la portée de la main. Si l'analogie est correctement interprétée, elle devient évocatrice de sémantismes inouïs. Et cette capacité allusive qui éveille l'esprit est la souche de la réflexion philosophique. Il y a toujours un ressort qui l'articule. La métaphore contient donc en soi un stimulateur de la pensée, en étant son début, jamais sa cible. Elle initie la métamorphose du langage, du discours humain. Et Lejeune lui confère aussi le pouvoir d'être à la base de la révolution de la langue et du sémantisme ordinaire. Le renouvellement expressif s'attaquerait contre la domination de la parole publique exercée par l'homme dans le cadre du patriarcat occidental.

Car il faut rappeler que cette figure de style ne sert pas à catégoriser la réalité du moment qu'elle ne repose pas sur des mécanismes de nature rationnelle ou objective, mais plutôt subjective. La métaphore est du domaine de la connotation, pas de celui de

la dénotation. Les associations de référents qu'opère le locuteur témoignent de la façon dont il appréhende son entourage. La présence itérative de certaines métaphores au cours de l'histoire de la littérature occidentale tend à produire le sentiment qu'il s'agit de formules neutres, c'est-à-dire non marquées par l'idiosyncrasie de celui/ celle qui les a créées. Pourtant, elles gardent toujours ce côté alogique qui découle de la multiplication des combinaisons associatives dont est capable l'être humain.

Quel est donc le pouvoir accordé à l'analogie et à la métaphore ? En premier lieu, l'analogie donne libre cours à une écriture *sui generis* et non plus dictée par un savoir préexistant duquel il faille recevoir confirmation. En recourant à l'analogie, la locutrice peut s'abandonner à ses propres intuitions et déployer tous les arcanes de son monde intérieur. Aussi l'écriture n'est-elle pas tant valorisée comme *technè* que comme manifestation de l'être. (Paquin, 1995 : 96-97)

Par le biais de la métaphore, Claire Lejeune s'écarte du langage scientifique ou pseudo-scientifique qui correspondrait au ton philosophique et transcendantal qu'acquièrent ses œuvres. Elle met noir sur blanc son mépris de la linéarité et de la platitude du discours ordinaire. Le langage poétique est fait de ruptures et de disruptions³⁹ significatives sur lesquels repose l'effet d'étrangeté qui leur est commun. La pensée ontologique de cette écrivaine ne procède pas par syllogisme et déduction, mais par suggestion. Elle ne garde de la logique que la procédure par analogie, qui,

³⁹ À propos de cela, il est intéressant de rappeler l'approche lacanienne du phénomène de la métaphorisation. Jacques Lacan a tracé les frontières entre la métaphore et la métonymie en fonction de leur intervention sur l'axe paradigmatique ou syntagmatique du langage, respectivement. « *Lacan, en analysant les deux opérations du déplacement inconscient et de la condensation, identifie le déplacement avec la métonymie ou le plan syntagmatique du langage et la condensation avec la métaphore ou le plan paradigmatique du langage. Le déplacement opère à travers la contiguïté linguistique ; la condensation, à travers la substitution* » (Rabine, 1988 : 35). L'usage de la métaphore comporterait donc un surplus d'activité, voir un déséquilibre, sur le plan paradigmatique.

d'autre part, peut être plus ou moins évidente « [...] *sachant que la métaphore et l'oxymore parlent un langage continu, à la fois rationnel et irrationnel, qui traduit au mieux ce qui se trame mystérieusement d'une âme à l'autre* [...] » (Lejeune, 2000 : 3-4).

Claire Lejeune explore la valeur esthétique que l'usage de figures de style accorde à l'œuvre non-poétique. Cela constitue un point de fuite, une fracture de la logique textuelle à ne pas négliger chez une écrivaine qui revendique l'écriture comme catalyseur de la subversion des rôles sociobiologiques patriarcaux. Elle se sert de la dimension analogique de la métaphore comme de son pouvoir transformationnel lors de son usage hors contexte, ce qui la situe à califourchon entre le jeu d'identification et le paradoxe. Elle opère donc cette réunion symbolique des opposés à travers l'exploitation à la limite des mécanismes métaphoriques. Car, comme le disent Bajomée et Renouprez (2008 : 3),

Claire a entrepris un travail d'envergure : rien de moins qu'une critique sociale à partir de son expérience personnelle, un bouleversement des carcans, des dualismes ambiants (rejoignant, par là-même, la pensée du neutre de son ami Maurice Blanchot), par une vision particulière de ce qui pose problème, à la fois analogique et paradoxale, afin de résoudre l'insoluble.

Tel est le poids que le recours à la métaphore et aux formes analogiques a acquis chez elle et qu'elle exporte à ses essais. Son incursion dans ce genre littéraire traditionnellement éloigné de la parole subjectivée (en tant que discours scientifique ou pseudo-scientifique) ne l'a pas empêchée de continuer à cultiver son registre

métaphorique. Claire Lejeune a trouvé dans la flexibilisation contemporaine du modèle essayistique (éclatement de la linéarité, vulgarisation des sujets traités, etc.) un terrain apte au développement narratif des métaphores qui verbalisent sa pensée. Elle transpose les figures de style du domaine de la poésie à celui de la prose. En dehors de la cadence et du rythme de l'écriture lyrique, la métaphore se répand et atteint sa formulation paroxystique chez Lejeune. Ses essais sont devenus des espaces infinis qui abritent des métaphores, voire des allégories difficiles à découper et qui franchissent les limites des œuvres pour faire l'objet de reprises successives.

L'effervescence de la parole poétique est une constante dans l'ensemble de sa production essayistique, ce qui fonde un certain lien de continuité entre eux au-delà des convergences thématiques évidentes. Le travail sur le langage, cette espèce de préciosité discursive relevant des figures de style joint un niveau de langue culte et formel pour donner de la cohésion à cette saga de textes. Le recours éditorial au sous-titre « essai poétique » n'est que la trace la plus évidente de cette filiation entre l'écriture philosophique en prose et la poésie chez Claire Lejeune. Les sous-chapitres suivants témoignent que le lyrisme est le fil d'Ariane qui tisse des rapports solides entre les œuvres, « *où la métaphore est si souvent éblouissante* » (De Decker, 1999 : 98).

Particularités de la métaphore dans le discours théâtral

Et de l'essai, l'esthétique analogique est passée à son écriture théâtrale. Le théâtre de Lejeune, cette fin de partie que constitue sa dramaturgie dans son long parcours littéraire, est très imbriqué avec les ressources discursives de type symbolique

et métaphorique. Il reproduit le patron d'écriture observé dans ses textes essayistiques, mais en introduisant une variation essentielle (la seule qui dessine les frontières entre les deux genres) : la transposition des mécanismes poétiques sur le plan du discours articulé.

La présence constante d'un substrat métaphorique dans les pièces théâtrales de Lejeune (on aura l'occasion de l'analyser un peu plus tard à l'aide de fragments choisis) me fait penser « [...] à une entreprise textuelle dans laquelle logos et poesis seraient conjugués » (Paquin, 1995 : 93). Le logos, la parole, dans son acception la plus juste (le dialogue) et la poétique s'allient chez l'auteure belge. Le brassage de techniques relevant de différents genres littéraires avait motivé le sous-titrage éditorial de ses essais, qui spécifiaient « poétiques ».

Alors, vu que sa dramaturgie continue à exploiter le potentiel expressif de la métaphore, est-il légitime de le classer comme un « théâtre poétique » ? Même si la critique ne s'est pas arrêtée sur ce point – ayant restreint l'analyse aux ouvrages philosophiques –, je considère qu'un tel étiquetage rendrait plus aisé le repérage éditorial des pièces, mais surtout il jetterait de la lumière sur les choix esthétiques qui y sont à l'œuvre. La catégorisation formelle des textes comme des hybrides servirait à préparer le lecteur non-familiarisé avec l'écriture de Lejeune au déploiement d'un registre linguistique très caractéristique et qui repose sur la poétisation du langage.

L'alliance du théâtre et de la métaphore prolonge donc celle de l'essai et de l'analogie. En fin de compte, il ne faut pas oublier que la dramaturgie est, en essence, une représentation, c'est-à-dire une exposition cinétique de l'imaginaire de celui/ celle qui est chargé de l'écriture de la pièce. La mise en scène peut donc être considérée

comme une image vivante, visuelle et de nature performative, de la pensée qui y est sous-jacente. Cette dimension analogique de la théâtralité a été portée jusqu'à la mimésis par le théâtre de convention réaliste. Les formules les plus traditionnelles ont essayé de porter sur la scène des fragments du quotidien, du jour le jour, d'un monde dans lequel le spectateur ou le lecteur puissent s'identifier.

Mais au-delà du travail sur des correspondances plus ou moins fidèles, il y a des propositions dramatiques expérimentales et moins conventionnelles qui jouent sur les niveaux de la représentation à la recherche d'un sémantisme alternatif. C'est le cas de Claire Lejeune qui, loin de concevoir la scène comme une transposition du réel, détruit cette illusion d'une métaphore de la vie pour jouer sur la métaphorisation des personnages. Ceux-ci deviennent chez elle des articulateurs d'une représentation subliminale : celle de la pensée ontologique de l'écrivaine. Chez Lejeune, les caractères fictionnels servent à incarner de petits morceaux d'un discours général, extralittéraire, qui correspond à la cosmovision personnelle de l'auteure. Celle-ci ne peut être appréciée qu'en réunissant tous les jeux de contrastes que reproduisent les personnages. Si abstraite que cette théorie puisse sembler, son développement postérieur et les exemples qui l'accompagnent contribueront à la nuancer.

On a étudié comment le travail sur la langue est à la base de la configuration des différentes identités qui peuplent la dramaturgie de Claire Lejeune. Pourtant, ce théâtre n'est pas seulement fait de langage littéral, mais aussi de langage imagé. Les côtés littéral et littéraire du discours s'y entremêlent. Les textes, tout comme les essais, sont élaborés sur un enchaînement plus ou moins déclaré de métaphores. Pourtant, il faut préciser que l'on y perçoit une particularité remarquable. La métaphorisation du

dialogue atteint un tel degré de complexité que les pièces ont l'air d'être devenues des macro-métaphores, voire des allégories (résultat de la convergence d'une suite indéfinie de motifs de nature symbolique). En fait, on peut dire qu'« *il ne s'agit pas simplement de créer une ressemblance entre deux objets, le langage utilisé sera lui-même dominé par la métaphore, sans qu'il soit possible, comme en poésie, de résoudre la figure* » (Paquin, 1995 : 97).

Malgré leur prolifération, la liste des métaphores différentes que l'on retrouve dans ce théâtre n'est pas très longue. Comme pour les figures de style, Lejeune préfère un éventail assez réduit d'images qu'elle répète constamment. L'auteure ne semble pas intéressée par la diversification de son catalogue d'analogies. Ainsi, elle ne crée guère de nouvelles métaphores qui n'aient pas été préalablement utilisées dans les essais. Bien au contraire, elle s'efforce de les reprendre, en s'attachant à nuancer et à approfondir la charge significative de celles préexistantes.

[...] Les livres de Claire Lejeune explorent et exploitent des réseaux d'images très riches et très complexes mais somme toute assez limités ; son but n'est pas tant de varier les objets de sa réflexion que d'approfondir et de créer, par les mouvements de l'écriture, des variations sur un thème. (Paquin, 1995 : 94-95)

Les métaphores de son théâtre correspondent à l'héritage de sa tâche d'essayiste et de poète, elles dressent le constat de la « *tropologie du féminin* » (terminologie de Jardine, 1981 : 223) que s'est fournie Claire Lejeune. L'étude détaillée de cette figure de style nous permettra de tirer des conclusions qui, bien que circonscrites au domaine dramaturgique, peuvent être extrapolées à l'ensemble de sa production littéraire. Si dans

le sous-chapitre précédant on a emphasized le rôle que le discours joue dans la création des personnages, on découvrira par la suite que ce modelage est opéré non seulement à l'aide du langage commun, mais aussi par le langage littéraire.

D'emblée, il faut opérer une distinction très nette au sein des métaphores repérées. À mon avis, on peut délimiter deux catégories différentes d'analogies, selon la nature du terme cible sur lequel elles reposent. Suivant ce principe, je distingue les métaphores nominales (ayant comme support un substantif, voire un nom propre) des métaphores pronominales (reposant sur un élément de type déictique). Ce sont des figures de style qui découlent notamment du remaniement du vocabulaire du français standard (et que j'appellerai « classiques ») et du travail sur certains outils grammaticaux ou syntaxiques (nommées « de nouvelle génération »), respectivement.

-Les métaphores traditionnelles

Le théâtre de Lejeune en offre de nombreux exemples : le père, la mère (mère-soleil), le fils (l'enfant-soleil), la sœur, le frère, le chat, la souris ou le soleil. Curieusement, tous ces termes appartiennent à un même champ sémantique : celui de la famille, le foyer et le cadre naturel. La cohésion de ce cercle lexical produit l'effet d'une esquisse d'anthropologie de la parenté (à la façon de Lévi-Strauss) symbolique et alternative. Car en effet, *« la démarche du dramaturge ne rappelle-t-elle pas d'une manière frappante celle de l'anthropologue qui reconstitue la structure interne d'un groupe, invisible pour les consciences individuelles ? »* (Duvignard et Lagoutte, 1974 :

30). À ce sujet, il est intéressant de rappeler que, de même que pour Hegel⁴⁰, il est indispensable pour Claire Lejeune que les rapports sociaux de base (voire au sein de la famille) soient transformés afin que la structure de l'État puisse vraiment évoluer (dans ce cas, vers le dépassement de la phallocratie en Occident). D'où son intérêt pour le tissage d'une allégorie de la famille utopique, faite de la réunion des figures métaphoriques que sont ses intégrateurs.

Ainsi se boucle le cycle de l'histoire patriarcale. Son temps n'aura été qu'une parent-thèse à ouvrir, à vivre, à fermer pour que puisse advenir cette nouveauté réelle qu'est la famille transhistorique des hommes, des femmes et des enfants de tous les temps et de tous les lieux. (Lejeune, 1998 : 33)

Voyons un peu plus en détail en quoi consiste cette « parenté transhistorique » que Lejeune met en œuvre sur scène. Pour ce faire, je me propose de décortiquer les implications de chacun des éléments métaphoriques évoqués en haut, en gardant un ordre hiérarchique descendant des parents vers les fils. Après, il sera temps d'analyser le symbolisme contenu dans deux animaux liés au domestique : le chat et la souris ; sans négliger une dernière autre métaphore de base : le soleil.

a.- Le père

C'est la métaphore du *statu quo* patriarcal. Il incarne les valeurs de la rationalité, de la logique qui abhorre la folie. Le père représente l'instance répressive, la contrainte

⁴⁰ « Dans Hegel, la parenté est rigoureusement distinguée de la sphère de l'État, quoique cette parenté soit une précondition pour l'émergence et la reproduction de l'appareil d'État » (Butler, 2003 : 37).

et la limite, en un mot : la norme. Chez Lejeune, la figure paternelle est sourde aux voix de la différence, à toute forme de dissidence (idéologique, socioculturelle, etc.). Elle se cantonne dans l'espace rassurant de l'idée reçue, de la morale traditionnelle et du préétabli. Le père incarne la perspective de ceux/ celles qui ne se posent pas de question car ils/ elles ont peur des réponses. C'est l'instinct de préservation, de survivance, le mâle dominant qui est censé garantir la perpétuation de l'espèce en exécutant les plus faibles et en modelant les nouveau-nés à son image. De ce point de vue, il correspond à la pulsion de vie dans le système psychanalytique lacanien.

Mais le plus important c'est que la métaphore du père dans le théâtre de Lejeune sert enfin à rendre plus frappante la portée actuelle des valeurs phallogocratiques autour de l'exclusion, de la dépréciation de la différence et de la recherche de l'homogénéité totale dans la pensée. C'est le bras exécuteur de la répression de la femme en Occident. Il personnifie les instances sociopolitiques et les institutions qui ont joué un rôle capital dans la mise en œuvre du patriarcat. D'autre part, le père dans le théâtre de Lejeune est une sorte de transposition à échelle réel de cet autre père, Dieu le Père, que Lejeune accuse d'avoir été utilisé par les pouvoirs de la phallogratie comme l'agent légitimateur de l'exclusion de l'Autre. Non en vain,

dire Je te baptise au nom du Père, c'est dire : je te coupe symboliquement
d'Elle. Au nom de la loi, tu perdras la mémoire de la foudre sous peine d'être chassé
de la Cité du Père. (Lejeune, 1993 : 18)

Pourtant, chez Lejeune le père n'est plus à son apogée. D'emblée tout puissant, le géniteur descend la pente de la perte de pouvoir symbolique face à la montée de la

conscience féministe. Tous les deux, le père de famille et le Père chrétien évoluent dans les instants finaux de l'autorité masculine. Ils assistent à leur propre décadence. Il est intéressant de remarquer qu'avant de périr, le père produit un discours foncièrement réactionnaire qui revendique les valeurs traditionnelles. Il fait le bilan de sa propre domination, de l'empire de la raison masculine qu'il représente. Peu à peu, une fois mis noir sur blanc son programme idéologique, il s'éclipse. Le père dans le théâtre de Lejeune joue en quelque sorte le rôle de testamentaire du patriarcat.

La figure paternelle par excellence est Georges, l'un des protagonistes de la pièce *Le chant du dragon*. Il est défini dans son rapport à Hélène, sa collègue (le lien est assez flou), et à Diego, son fils. Il expose toutes les dispositions de la mentalité patriarcale que l'on vient d'énumérer. Il revendique la logique cartésienne, la capacité d'analyse et la froideur de la rationalité. Dans le moment de crise initial –lorsqu'Hélène découvre qu'une écrivaine inconnue, Séléné, s'est suicidée- il garde son sang froid. Ses répliques marquent une distance face à l'implication émotionnelle de sa partenaire. Ses phrases sont courtes et nettes, il est mal à l'aise dans le domaine des émotions. Le plus souvent, il omet de répondre ou, s'il le fait, c'est sur un ton tranchant (voir la dernière phrase). Il frustre la sentimentalité dialogique (l'un des clichés traditionnels de la parole féminine) :

Hélène : Je t'ai demandé de venir ce soir parce que je voudrais te faire part d'un projet qui m'obsède.

Georges : Je t'écoute.

Hélène : Il y a quelques mois m'a été adressé par la poste le manuscrit d'une pièce. Une pièce inachevée. Trois actes sont annoncés, deux seulement ont été écrits. Sur l'avant-dernière page, il est écrit « Troisième acte ». La dernière page est blanche.

Georges : ...

Hélène : L'envoi était simplement signé des nom et prénom d'une femme, de consonance grecque, sans un mot d'accompagnement.

Georges : Elle l'achèvera, sa pièce. Un de ces jours, elle te l'enverra !

(Lejeune, 2000 : 11)

Mais le personnage du père dans *Le chant du dragon* n'est pas une figure plate, mais vivante, réelle. Il souffre une progression, ce qui tente de préfigurer symboliquement les pas dans l'évolution du pouvoir patriarcal. Si le premier acte est déterminé par la prépondérance discursive de Georges, qui a recours à l'ironie, même à la moquerie, pour déprécier le critère de la femme, le deuxième et le troisième mouvement de la pièce comportent des modifications significatives. Voyons le contraste entre la fin du premier acte et le monologue qui inaugure le deuxième :

Georges : Ma pauvre Hélène, avec des idées pareilles, tu vas te faire huer par le public !

(Rires)

(Lejeune, 2000 : 21)

Il a suffi que la mort entre dans ma maison pour me voler d'un coup toutes mes certitudes. Tout ce que je croyais avoir construit, ce que je croyais savoir et ce que je croyais être. Tout s'est écroulé d'un seul coup.

Et j'ai basculé dans le chaos.

(Lejeune, 2000 : 23)

La plaisanterie, qui est la manifestation verbale de sa sûreté intellectuelle, s'est transformée en un discours profondément pathétique. C'est pathétique au sens étymologique car il appelle aux émotions du récepteur, mais c'est aussi pathétique au sens figuré. Ce soliloque présente un homme déchu, dépourvu de ses certitudes et qui se

situe face à l'abîme de toutes les émotions qu'il avait préalablement ridiculisées. Il est pathétique car il est privé de la grandiloquence du discours de la suprématie rationaliste, ce qui le rapproche de qu'il avait toujours rejeté : la folie, les sentiments. En somme, Georges est un père castré en ce sens qu'il vient de perdre le fils qui légitimait sa paternité. La fin fatale de Diego l'investit des clichés féminins autour de la mort: le deuil, la folie, la souffrance endurée, etc. Il initie le chemin de l'interrogation et de la mise en question de sa réalité, se rapprochant subtilement de la pensée de son fils, de l'Autre, mais aussi de la femme. Georges est le père rituel chez Lejeune. Il représente la masculinité confrontée à l'épuisement du système patriarcal. Tout comme le Dieu chrétien, le père meurt de sa belle mort. Si « *Dieu est inhérent à la mentalité patriarcale* » (Lejeune, 1993 : 108), le déclin de celle-ci exige sa suppression. Et le nihilisme déicide correspond chez Lejeune au nihilisme paternel. Le père doit périr pour que le nouvel âge de l'homme conciliateur puisse advenir. La métaphore paternelle dans *Le chant du dragon* évolue de la démonstration de force initiale (revendication du Je masculin) vers la célébration joyeuse de la cohabitation (le Nous) :

Georges : J'ai le sentiment d'être de trop...Je me trompe ?

Diego : Papa !

Hélène : Georges ! Tu ne peux pas savoir combien je suis heureuse que tu nous aies rejoints !

Georges : Je suis fourbu ! J'ai le sentiment d'avoir traversé des couches et des couches de folklore, défoncé des siècles de légende et de tradition pour arriver jusqu'ici.

(Rires. Hélène et Diego aident Georges à se débarrasser de son armure).

(Lejeune, 2000 : 44)

b.-La mère

La mère chez Lejeune est une entité métaphorique ambiguë, soit positive, soit négative⁴¹. Et cela en fonction de ses rapports fluctuants avec l'exercice de la parole. Si le père est la métaphore du patriarcal occidental en décadence, la mère est un symbole de nature double. Tantôt elle incarne le contrepoint idéologique de la phallocratie en représentant le matriarcat primitif, tantôt elle constitue le passage, l'impasse, vers une nouvelle ère de l'humanité. C'est l'un des clichés les plus importants dans l'écriture de Claire Lejeune, auquel elle a même consacré l'ouvrage théorique homonyme : *Le livre de la mère*.

Contrairement au cas antérieur, le théâtre de Lejeune met en scène un éventail plus large de figures maternelles. La caractérisation de chacune d'elles apporte des aspects essentiels qui constituent une image holistique de la mère rituelle créée par l'écrivaine. Marie, protagoniste de *Je m'appelle Marie*, constitue la métaphore de la mère la plus élaborée. Mais elle n'est pas la seule. Même s'il ne s'agit pas d'un personnage à proprement parler, mais d'une référence marginale, la mère de Diego (*Le chant du dragon*) –dont on n'a ni le nom ni le prénom– peut être considérée comme l'incarnation d'une autre dimension de la maternité. À mi-chemin entre le rôle de mère et celui de sœur se trouve Hélène, protagoniste dans *Le chant du dragon*, ce qui me pousse à l'inclure dans les deux rubriques pour mieux nuancer son rôle dans la pièce.

⁴¹ « Pour tout un courant de la critique féministe, l'ambivalence des sentiments envers la mère et la « non-résolution du lien premier » seraient à l'origine de la fascination pour l'autre femme (Rich, Chodorow, Didier) et de la formation identitaire que Christiane Olivier résume en ces termes: « La femme ne peut-elle NAÎTRE que d'une autre femme qui ne soit pas sa mère ? » » (Mauguière, 1998 : 1040).

Claire Lejeune a toujours manifesté ses réserves à l'égard de la figure maternelle, qu'elle suspecte d'avoir acquiescé à la domination masculine⁴². Cette méfiance repose sur la somatisation du silence imposé par les structures et les superstructures du patriarcat au sexe féminin. Le processus historique d'intériorisation de la minorisation linguistique de la femme a dû jouer sur la passivité de celle-ci. La mère, cette métaphore des vestiges des anciennes sociétés matriarcales dans le patriarcat occidental, n'a pas exercé d'opposition assez forte. La répression que le père lui impose passe par l'étranglement de sa voix. La mère archaïque est muette et « [...] *le mutisme de la mère est la clé de voûte de l'édifice patriarcal* » (Lejeune, 1998 : 31). Ainsi, elle ne parle que rarement –jamais dans la sphère publique-, ce qui provoque le transfert à l'homme de tout le pouvoir symbolique lié à la production potentielle d'un discours propre. Ce patron est représenté par la mère de Diego. Voilà la description que Georges et son fils fournissent d'elle:

Diego : [...] Si ma mère était restée entre nous, si elle avait pu briser son silence, peut-être n'en serions-nous pas arrivés là. Si sa parole avait circulé librement, si j'avais pu me nourrir du lait de ses révélations quotidiennes, peut-être mon esprit aurait-il été plus fortement chevillé à mon corps...

Georges : Ta mère était extrêmement sensible, intuitive, mais elle n'était pas femme à se rebeller, ni à dévoiler le fond de son cœur. Elle paraissait paisible, elle se disait heureuse, mais je la devinais secrètement tourmentée. Elle parlait en dormant une langue passionnée, un catalan fougueux, torturé, incompréhensible...

⁴² Elle se manifeste contre cette connivence et contre l'assimilation des femmes au cliché de la mère soumise : « *je suis partie parce que je ne voulais pas devenir la reine-mère ; or, j'étais douée de tout ce qu'il faut pour cela ! De mon manque à être humaine me faire un droit divin ? Non merci. Pourtant, ça aurait arrangé le monde que je prenne le pouvoir et que j'en jouisse...* » (Lejeune, 1984 : 73).

J'en étais le témoin inquiet mais elle ne supportait pas que je l'interroge le matin venu. Je n'ai jamais su ce qui la tourmentait ces nuits-là. Elle non plus, sans doute.

(Lejeune, 2000 : 27)

Cette mère est l'image de la soumission, de l'abnégation, ce qui n'implique pas nécessairement l'intériorisation des valeurs qu'elle déploie en société. Le décalage entre son silence externe et la logorrhée introspective qu'elle pratique semble ouvrir un créneau à l'espoir d'une révolution de la conscience féminine par le biais de l'autonomisation de sa parole. En attendant, le matriarcat se perpétue à l'ombre du patriarcat, en contribuant à la légitimation d'un binarisme artificiel « *entre un patriarcat intellectuel autoritaire et un matriarcat affectif non moins abusif* » (Lejeune, 1993 : 109) donnant lieu à « [...] *deux morales, toutes deux déterminées par le principe d'exclusion [...]* » (*Ibid.* : 108).

Hélène représente un autre pôle de la métaphore maternelle chez Lejeune. Bien qu'elle ne soit pas la mère biologique de Diego, elle développe des conduites qui l'en rapprochent⁴³. Notamment, il faut remarquer son rôle d'initiatrice du jeune homme aux mystères de la condition humaine, aux rapports des genres, aux dynamiques de l'histoire occidentale. D'après Hélène Cixous, « *la mère doit fournir non seulement du lait, mais aussi des lais à l'enfant* »⁴⁴, les clés symboliques qui lui permettent d'interpréter la réalité physique et spirituelle. C'est une médiatrice⁴⁵ entre l'état de

⁴³ Cette caractérisation est très similaire à celle de Pandala, protagoniste de *La prise de l'école de Madhubai*, d'Hélène Cixous. Celle-ci fonctionne comme la mère affective et effective de la jeune Sakundeva, en entretenant avec elle une relation maternelle-filiale.

⁴⁴ « Un vieux bout de cordon rose ombilical et desséché. (Origines de la littérature) ». Conférence prononcée le 5 décembre 2008 lors du Colloque GYPSY VIII, à l'Université Paris-Descartes.

⁴⁵ *Voilà un nouveau trait qui rapproche l'imaginaire de Claire Lejeune de celui de Cixous. « Cixous revendique la figure maternelle comme une construction culturelle, comme un symbole, comme celle qui soigne, la médiatrice, un endroit où les différences peuvent se confronter et se résoudre dans le respect et sans violence »* (Cabido Pérez, 2006 : 44).

nature et celui de la culture. Hélène, par le dialogue qu'elle entame avec Diego, incarne le patron d'une passeuse qui conduit le fils de l'homme (le messie symbolique qu'est Diego dans la fratrie à venir) vers la rive d'une nouvelle ère de la conscience. Voilà l'un des fragments de « Retaille » qui reflètent le mieux la démarche lucide et clairvoyante d'Hélène déguisée en mère donnant une leçon à l'enfant, qui reste bouche bée :

Diego. Ce n'est pas ce qu'on nous apprend habituellement à l'école ni dans la famille.

Hélène. Ceux qui se font un devoir de préserver la pureté de l'âme des enfants, ne savent pas qu'au nom du bien, ils les exposent au malheur de ne jamais se connaître eux-mêmes, qu'ils les privent de leur chance d'apprendre, dès leur jeune âge, à jouir de leur différence, à transformer leur violence naturelle en puissance créatrice. Avec les meilleures intentions du monde, ils en font des infirmes, des séquestrés, des candidats au suicide.

Diego. C'est violent ce que tu dis là, mais je suis bien placé pour savoir que c'est terriblement juste.

(Lejeune, 2001 : 610)

La mitoyenneté féminine est typique du théâtre de Claire Lejeune (l'écrivaine lui fait un clin d'œil par le biais du titre de la pièce inachevée de Séléné : *Les Passeuses*). Ce rôle est aussi joué par la sœur, tel qu'on le verra dans la rubrique suivante. Hélène est une espèce de Moira ou de Parque qui soulage le jeune homme décédé et qui l'initie à la vérité occultée par le patriarcat. Lejeune emprunte le cliché classique de la dualité féminine: donneuse de vie et accompagnatrice dans les derniers instants. Cette fonction liminaire, entre la vie et la mort, accordait à la femme un certain taux de capital

symbolique lié à la fascination pour l’Au-delà et au poids de la pédagogie religieuse autour du « bien mourir ». On ne peut pas oublier que

la femme, en tant que mère, est la représentation de l’exaltation des valeurs du groupe et que, par conséquent, elle deviendra l’objet d’un discours de vénération et de respect qui, nonobstant, révèle aussi, par un procédé duel, l’ambivalence ressentie envers la femme : mère dévorante et mère nourricière. (Díaz Narbona, 2002 : 43)

Cette position de force relative détenue par la femme-Parque est en partie transférée au personnage d’Hélène. Elle n’a pas peur de réclamer son espace dialogique face à l’homme-père (Georges), en modulant une pensée autonome autour de questions philosophiques (le nihilisme, le déicide), sociologiques (l’état de culture face à l’état de nature) et psychologiques (la frustration chez la femme, par exemple). Cette invitation à la réflexion éveille Diego à la connaissance et à la reconnaissance de la voix féminine. Elle anime une fracture progressive entre l’homme archaïque (patriarcal) et le nouvel homme (fraternel) du moment que celui-ci est capable de lire entre les lignes du discours du père et de la mère. Ainsi, Diego annonce : « *J’avais reconnu ta voix dans ses silences* [de Georges]. *Parfois celle de ma mère* » (Lejeune, 2000 : 35).

L’interventionnisme positif de la figure de la mère chez Lejeune semble réconcilier l’écrivaine avec le légat du matriarcat. Elle se débat entre la critique au silence –imposé, mais aussi cultivé– de la femme et la défense des valeurs de l’ère maternel, qu’elle tente de reconvertir en une force créatrice. De cette tentative est née la dernière préfiguration de la mère qui me reste à analyser. C’est Marie, l’incarnation de

la femme à l'âge actuelle, au temps de la décadence du patriarcat et de l'essor des formes de la différence. *Je m'appelle Marie* est la seule œuvre de Lejeune dans laquelle elle présente une scène où la pensée et la femme sont mises à nue. Elle revendique l'intimité du corps. C'est toute une nouveauté car, contrairement à d'autres penseuses féministes et *queer* (Wittig, notamment), elle n'a guère développé de théorisations autour de l'érotisme féminin (à l'exception de sa formulation du désir et de la jouissance, qui reste pourtant sur le plan des abstractions).

Le mythe de la femme-mère, initiatrice de la vie et qui est capable de donner la vie et un amour tout à fait désintéressé, multiple et pluriel, est à la base de cette nouvelle philosophie qui permettra aux femmes de récupérer leur corps, leur sexualité et leur parole, leur langue. (Cabido Pérez, 2006 : 29-30)

Dans ce cas, on a affaire à une femme, Marie, qui vit le prélude d'un double accouchement : littéral (elle attend un enfant) et symbolique (elle va accoucher de l'enfant-soleil, l'espoir de la fraternité). Lejeune retrace l'avant et l'après de l'événement, en supprimant l'instant climatique. L'important et la notion de passage d'un état à l'autre. C'est la sublimation de la notion de « femme-mère passeuse » que l'on a étudiée. Et pour rendre plus vivace la corporalité, la réalité, de cette figure métaphorique, elle se sert d'un langage explicite, dépourvu d'euphémismes autour de la sexualité. Voilà quelques exemples tirés du texte :

Désir tapi dans mon ventre, serpent lové dans le fond humide de mon sexe, tête dressée, continuellement éveillé. Le fond de mon être ensoleillé. (Lejeune, 2005 : 315)

Le sexe m'est d'abord monté à la tête, puis ma tête est descendue dans mon sexe. Jamais l'un ne fut sans l'autre. Mon cœur sentimental irriguait leur connivence, assurait la circulation de mon sang entre le continent blanc et le continent noir de ma mémoire. (*Ibid.* : 319)

Marie a l'allure d'une vierge théotocos qui, joyeuse, accueille dans son giron le germe de l'humanité à venir : la fratrie. Elle s'en réjouit en disant : « *je porte le verbe de la Vie comme un enfant dont je n'augure rien* » (*Ibid.* : 310). Elle accouche de cette parole renouvelée⁴⁶ qui fait chair des silences féminins, de la poésie qui est appelée à marquer le chemin des proscrits de la loi patriarcale. Elle est enceinte de la vérité dissidente à la logique dominante. Car, « *à la fin de l'ère monothéiste, la Grande Mère dit la vérité toute nue, antérieure à celle de tous les dieux, telle qu'elle jaillissait de son ventre avant d'être maudite* » (Lejeune, 2004 : 53) En accouchant de l'enfant de la fratrie, elle se revêt d'une autre dignité, celle de « mère-soleil ». La matrice meurt au profit de la fraternité (*Le livre de la mère* peut être considéré comme son dernier requiem). « *Ce testament de la mère où toute fin se veut origine pourrait tout aussi bien s'appeler « le livre des commencements »* » (Lejeune, 1998 : 8).

Le monologue testamentaire de Marie est l'exercice linguistique féminin le plus élaboré chez Claire Lejeune. Face au silence torturé de la mère de Diego (dont elle est le contrepoint), cette femme possède un espace discursif à elle, en exclusivité. De ce point

⁴⁶ Vu que « *l'imaginaire féminin de la création s'enracine dans l'expérience physique de la conception, de la gestation et de l'enfantement* » (Lejeune, 2000 : 13)

de vue, *Je m'appelle Marie* est le véritable livre de la mère. Elle écrit son propre texte. Et, «*faisant son livre, la mère se délivre du secret physique de l'origine du verbe dont l'enfouissement dans le champ génétique de la mémoire garantissant l'exclusivité de la Vérité du Père*» (*Ibid.* : 9). La forme théâtrale choisie n'est pas sans conséquence. Ce *stream-of-consciousness* qu'elle produit revendique l'autonomisation des pratiques langagières féminines dans le domaine public.

L'individualisation du discours au moyen de mécanismes textuels anaphoriques et parallélistiques (dont la répétition de «*je m'appelle Marie*» que l'on a commenté dans le chapitre antérieur) emphatise la valeur symbolique de sa conquête. Le façonnement d'une voix à soi, identifiée et consolidée clôt le cycle qui explore l'identité maternelle dans le théâtre de Lejeune. Marie est complémentaire de la mère archaïque et de la médiatrice. Elle joue à sa volonté sur le silence et la parole –les siens- en constituant un limbe rassurant pour l'enfantement du nouvel ordre réel et symbolique. Les différentes facettes de la mère chez Lejeune évoquent la conciliation des interprétations diverses de ce qu'est la féminité. Les unes se reconnaissent dans les autres. Cela est repris de façon imagée dans la citation suivante :

Civilisée, je n'ai pas conscience d'avoir jamais désiré faire corps de désir et de plaisir avec une autre femme que la sauvage, l'illettrée, *l'autre femme*, que je suis. Où se manifestait leur adversité, ma pensée cultivait ardemment la complicité. Elles avaient tous à s'apprendre l'une de l'autre. (Lejeune, 2005 : 312)

c.- Le fils

Même si l'argument de *Je m'appelle Marie* comporte l'existence d'un fils qui n'est pas présenté sur scène et auquel Marie s'adresse avant et après l'accouchement, l'authentique métaphore filiale dans le théâtre de Lejeune est Diego. Il représente l'impasse entre le patriarcat et le matriarcat, une autre forme de mitoyenneté. C'est un terrain vague entre les deux configurations sociopolitiques, déçu par le caractère répressif de la morale du père et orphelin du guidage de la mère, trop longtemps réprimée. Le fils est l'individu à la dérive, dépourvu de repères valables sur le plan de l'idiosyncrasie. Il s'identifie d'abord au père qu'il considère tout-puissant –donc à l'ordre établi- pour évoluer vers une prise de position plus osée, gynophile, fondée sur la revendication des identités refoulées de l'Histoire. Enfant, la fascination qu'il éprouve à l'égard de la virilité de Georges se tourne peu à peu en effroi, en frustration. Son homosexualité s'y heurte. Le fils est donc un actant indéterminé. Biologiquement, il est né homme. Emotionnellement, il s'identifie à ce qu'il considère une aberration pour le mâle.

Quand j'étais enfant, j'étais fier d'être le fils du chevalier, j'imitais la foule, j'applaudissais avec elle à la mort du dragon. Tu m'as élevé dans l'idée qu'un jour je te succéderaïs, que tu me passerais ton armure, ton casque, ta lance, ton épée et ton pistolet... [...] Adolescent, j'ai changé de camp, je me suis trouvé beaucoup plus proche du dragon, des diables et des hommes de feuilles que de Saint Georges et de ses chinchins. (Lejeune, 2000 : 33-34)

D'autre part, il semble être affecté par une situation de dépendance linguistique similaire à celle de la mère archaïque que l'on vient d'évoquer. Le fils est également soumis à la prééminence du discours homogénéisateur, univoque, déployé par le patriarcat. De son vivant, Diego n'a jamais réussi à pourfendre l'autorité verbale déployée par son père. « [...] *Nous avons tous les deux perdu les clés de la communication* [...] », dit-il (Lejeune, 2001 : 612). Ce n'est qu'en revenant qu'il est investit de la présence d'esprit nécessaire pour la contester. Et il le fait sur un ton rassuré, hautain :

As-tu jamais remis tes principes en question ? Pour toi comme pour ton père et grand-père, rationalistes convaincus, notre nature, c'était la bête sauvage qu'il fallait dompter, un point c'est tout ! Le dragon, pour toi, symbolisait nos passions, nos instincts, nos pulsions, notre féminité latente, tout ce qu'il fallait combattre pour devenir un homme, un vrai ! (Lejeune, 2000 : 28)

Les fantômes en littérature ont cette capacité singulière, similaire à celle des fous du roi, d'oser tout dire. Ils sont légitimés pour le faire. Cette ressource théâtrale dont Lejeune se sert est un clin d'œil à la dramaturgie classique occidentale. On n'a qu'à penser à Shakespeare et l'épisode de la rencontre d'Hamlet et son père dans la tour du château du roi de Danemark⁴⁷. « *Et c'est en sa qualité de métaphore qu'il a droit de cité parmi les « actants»* » (Malachy, 1982 : 18). Le revenant contribue d'habitude au dénouement de l'action, soit en avertissant les vivants d'un événement favorable ou

⁴⁷ Pourtant, « *l'exutoire phantasmatique de la mort dans son illustration figurative qui donne à la mort un statut « existentiel» est à chercher ailleurs que sur la scène. La « mort-spectacle» hante depuis toujours l'univers poétique et pictural de Homère, de Dante, de Villon, des Romantiques et de Baudelaire, de Bosch et de Dürer, de Delvaux et d'Ensor etc.* » (Malachy, 1982 : 22).

funeste, soit en constituant un dédoublement de leur conscience. En fait, « *la théâtralisation des fantasmes implique la réalisation de l'expérience qu'ils proposent* » (Duvignard et Lagoutte, 1974 : 21). De même que chez Jean Cocteau, le fantôme est conçu comme un émissaire surnaturel. Dans ce cas, le fils est le porte-parole ou le prophète de l'humanité à venir, de l'utopie fraternelle.

Mais il est surtout une référence filée à la tradition culturelle belge, qui a largement privilégié le mysticisme de la tradition flamande comme sujet littéraire. L'indéfinition, les brumes, l'hallucination et la rêverie font un bon ménage avec les intellectuels belges. Ceux-ci sont marqués par un cadre sociopolitique conflictuel aux frontières diffuses, qui rend malaisé de se plier à un réalisme qui n'a pas très souvent de point de repère stable dans la réalité. C'est ainsi que le goût pour le fantastique a très souvent constitué la seule issue valable.

De là à postuler que le fantastique, en tant qu'il repose précisément sur la confrontation entre un ordre rationnel du monde et l'irruption d'un événement (étrange, inquiétant, inexplicable) qui les nie, incarne précisément cette fusion accomplie des caractères du Nord et du Midi, il n'y avait qu'un pas. Pas que franchira le théoricien de l'âme belge, Edmond Picard, qui à la fin du XIX^e empruntera à un critique français (Jules Claretie) la notion de « fantastique réel » pour en faire un trait définitoire de l'identité culturelle belge, repérable aussi bien dans l'*Ulenspiegel* de De Coster que chez les symbolistes. (Denis et Klinkenberg, 2005 : 188)

Le fils, que ce soit en revenant ou pas, est la métaphore de l'être précurseur de la fratrie symbolique que prône Lejeune. C'est l'enfant-soleil (voir l'analyse du soleil

comme image). Égaré en pleine bagarre entre le matriarcat et le patriarcat, il stimule un dialogue conciliateur de signe bidirectionnel. Il se tourne alternativement vers le père et vers la mère afin de rapprocher leurs positions. Il oblige Georges à lui tenir tête. Il questionne la vision ontologique et civique d'Hélène. Il n'accepte pas d'idées reçues. Le fils fait du doute un principe de connaissance, s'écartant des préjugés et des stéréotypes contraignants (sa mort est en quelque sorte une voie d'expiation de sa divergence par rapport à la norme établie). Il initie et stimule le dialogue. Finalement, grâce à son rôle de médiateur, Diego réussit à fonder l'embryon d'une nouvelle microsociété qui n'est plus bâtie sur le principe dualiste d'exclusion, mais sur l'incorporation du tiers : « (*Rires. Hélène et Diego aident Georges à se débarrasser de son armure*) » (Lejeune, 2000 : 44). Le fils adoucit la transition à la fratrie.

d.- Le frère et la sœur

Je me propose de les analyser conjointement car, à mon avis, ce sont deux métaphores indissociables dans le théâtre de Claire Lejeune. Tandis que pour Margaret Higonnet (1997: 272) « *l'une des leçons du féminisme est que « la sororité est puissance »* », Lejeune s'incline pour le tissage de liens exogènes qui promeuvent la réunion de l'homme et de la femme en un projet poét(h)ique commun. Ce rapprochement des positions ne peut être symboliquement opéré ni par la mère ni par le père. Ceux-ci sont tous les deux maculés par leur intervention directe lors de la mise en place des dynamiques oppositives intrinsèques au patriarcat et au matriarcat.

Le développement de l'utopie philosophique de Lejeune exige comme support la présence de deux individus opposés d'un point de vue sexuel, mais aptes à inaugurer le

dépassement du critère biologique comme principe idéologique. L'abstraction de toute contrainte implique nécessairement un processus préliminaire d'évidage des mentalités. La cohabitation harmonieuse de l'homme et de la femme est puissance qui devient acte lorsque les individus assument leur nature de *tabula rasa* dans un nouvel ordre des choses. C'est sur cela que repose la tâche de la sœur et du frère⁴⁸. Ils doivent faire sens du vide qui se répand après l'apocalypse de la civilisation cartésienne, rationnelle, du patriarcat.

C'est précisément dans le vide providentiel, dans le trou de mémoire fraternelle que peut s'aménager la fratrie postpatriarcale, sachant que les orphelins et les orphelines du Réfèrent disparu ne pourront plus compter que sur les ressources de l'interférence, sur les *clartés mitoyennes* (F. Verhesen) de leur dialogue pour s'orienter dans l'inconnu. (Voisin, 1988 : 115)

Si la mère et le père possèdent des caractéristiques spécifiques qui en font des contrepoints philosophiques, le frère et la sœur ont une nature plutôt complémentaire. Ils représentent cette humanité naissante, post-patriarcale et post-matriarcale. Après la tension dialogique que l'on a observée dans les rapports du père et de la mère et du frère et de la sœur inaugurent un nouvel âge d'entente qui vise la tolérance linguistique et idéologique. Chez Lejeune, la sœur joue encore une fois le rôle féminin d'initiatrice de son partenaire aux mystères de l'être. Le frère, ébloui par la force de son argumentation,

⁴⁸ La métaphore du frère, elle l'a empruntée à Héraclite, l'un des philosophes présocratiques qui a le plus influencé sa pensée : « Lire Héraclite fut pour moi la révélation du frère en la pensée. Ce doit être dans cette fraternité païenne que j'ai puisé mes premières forces de résistance à l'inquisition patriarcale » (Voisin, 1988 : 106-107).

se laisse conduire vers la lumière de la vérité alternative : celle de poésie, de la raison déraisonnée, de la folie. Celle de la différence, enfin.

Le rapport fraternel repose donc sur un binarisme qui semble reproduire la polarisation des genres traditionnelle. Mais ce parallélisme structural entre les métaphores qui incarnent la matrice, la patrie et la fratrie n'est qu'un exercice subtil de mise en valeur de celle-ci. L'usage d'un patron similaire « homme-femme » ne fait que souligner davantage les différences entre le père et le frère, entre la mère et la sœur. La symétrie formelle des métaphores rend encore plus frappantes leurs divergences sur le plan du contenu. Le choix des deux instances qui sont à la base de la configuration sociale utopique chez Lejeune est très important d'un point de vue symbolique. Il est remarquable que le binôme à l'œuvre dans ce projet posthistorique ne soit pas constitué par le fils et la fille, suivant la logique de l'héritage. Bien au contraire, l'écrivaine enlève toute trace de filiation en relation avec le père et la mère. Ses actants, le frère et la sœur, s'identifient l'un par rapport à l'autre.

La « sœur » [...] est un mot-clé car, selon Lejeune, la notion de « sœur » doit remplacer celles de « mère » et de « fille ». Cette « sœur » réclame le dialogue (autre concept essentiel) avec le « frère », créant ainsi une « fratrie » qui se substituera à l'ancienne « patrie » [...]. (Linkhorn, 1996 : 352)

Ils coupent les liens de la parenté rituelle. Ils s'instituent donc en « apatrides » et « amatrides ». Du moment que « *dans toute relation enfant-parent, la relation est forcément dissymétrique [...]. Il ne peut y avoir égalité entre parents et enfants : l'essentiel du pouvoir est entre les mains des parents [...]* » (Eliacheff et Heinich,

2002 : 159-160), il n'y a plus de place pour les rapports paternels chez Lejeune. L'inégalité, quelle que soit sa source, est incompatible avec l'ère de la fratrie.

Après avoir exposé à vol d'oiseau la problématique fraternelle, il faut se poser une question essentielle : quels sont alors les personnages qui jouent ces rôles chez Lejeune ? Il y a deux couples qui correspondent à ce patron, à savoir : Ariane et Don Juan (*Ariane et Don Juan ou le désastre*) et Elle et Lui (*Les mutants*). Les uns comme les autres répondent à une logique qui est inspirée du mythe païen d'Ariane et Thésée. Tout comme dans la légende grecque, la figure féminine guide la masculine à travers les chemins. Le labyrinthe et le fil sont deux motifs littéraires que l'auteure a largement exploités dans sa production essayistique et qu'elle reprend dans son théâtre. La démarche est assez nette : la femme (la sœur) entame un dialogue philosophique avec l'homme (le frère). Cette prise de contact initiale est en quelque sorte une invitation à ramasser le fil du dialogue perdu autour de la mémoire pré-utérine.

D'emblée méfiant, le frère repousse les approximations de la sœur. Le fait que ce soit elle qui prononce la première réplique dans la pièce témoigne de la double révolution à laquelle on assiste : sur le plan des rôles discursifs et sur celui des contenus. Ce changement du statut langagier de la femme semble coincer l'homme. Il prend du recul physique et linguistique par rapport à elle. Il adopte un ton légèrement condescendant, en se servant de formules ironiques et moqueuses, voire carnavalesques. Son attitude dialogique est généralement défensive. Il développe un instinct de survivance, d'autoprotection exacerbé. L'homme met en place son animalité. Il fait de la capacité de négation son bouclier. Cette tendance est observable chez Don Juan, mais aussi chez Lui :

JUAN. Ne m'avez-vous pas appelé ?

ARIANE. Pas vraiment... Vous venez à peine de me traverser l'esprit. Je m'étonne seulement de votre empressement.

JUAN. Qu'une femme prononce mon nom, et j'accours !

(Lejeune, 1997 : 21)

Lui – Je ne suis pas l'homme à qui cette lettre est destinée.

Elle – Sans doute n'es-tu pas prêt à la recevoir.

Lui – Elle me dérange profondément...

(Lejeune, 2004 : 54)

Même si les réticences de l'homme semblent reproduire la conduite réactionnaire de la figure paternelle, il y a pourtant un trait fondamental qui les distingue : la capacité du frère à poser et à se poser des questions. Cela manifeste un esprit critique en plein développement, qui cherche à comprendre et à entendre avant de se faire une idée propre. Le frère, par son goût de l'interrogation, incarne le doute positif, qui est producteur de sens. L'homme représente la parole interrogative, la femme est du côté de l'assertion, de la certitude. Ils sont les deux côtés d'un même discours. L'enchaînement de répliques qui suit montre la spécialisation linguistique du frère et de la sœur, portée à l'extrême :

JUAN. *Dépité*. Mais qu'est-ce que vous cherchez ? La terre promise ? Vous aussi ?

ARIANE. Promise par qui ? Votre Dieu est mort et les miens dorment dans le tréfonds de notre mémoire.

JUAN. Alors, qu'est-ce qui nous empêche ?

ARIANE. Le devenir humain est bloqué, quelque part entre l'ancien et le nouveau monde.

JUAN. Bloqué par qui ? Par quoi ?

(Lejeune, 1997 : 27)

L'union entre le frère et la sœur repose davantage sur des dispositions d'ordre intellectuel, épistémologique, que physique ou charnel. À la différence du père et de la mère, séparés par l'acceptation aveugle de la rationalité masculine, le nouveau couple métaphorique partage la soif de connaissance et les moyens pour y accéder. *« Déconditionnés, sortis du mimétisme infernal auquel nous étions condamnés, nous faisons nos premiers pas dans l'ère de la pensée réversible »*, dit-Elle (Lejeune, 2004 : 58). Cette convergence de l'intelligence féminine et masculine est aussi présente dans le rapport instauré entre Hélène et Diego, ce qui les transforme momentanément en une unité fraternelle.

Hélène. [...] Faire de tout conflit interne un lieu de génération du nouveau. Cultiver le champ de nos contradictions, aimer nos divergences autant que nos convergences. Ne se résigner que transitoirement aux platitudes du compromis. Fuir les chercheurs de consensus à tout prix: ce sont des tricheurs professionnels.

Diego. Ils ne sont pas aimés des dieux...

Hélène. Tu apprends vite!

(Lejeune, 2001 : 611)

À l'initiative de la sœur, le frère avance dans la régénération de l'homme. Ils parcourent ensemble le chemin qui mène à la Posthistoire. Dans le tandem symbolique

qu'ils constituent, la femme agit en boussole qui signale la direction. Le frère et la sœur cherchent à se délivrer de leur condition de « dés-orientés ». La tâche que la femme y remplit renvoie une fois de plus au caractère initiatique du discours féminin, celui de la « passeuse ». À ce sujet, il faut remarquer l'appel au secours que Lui lance à Elle : « *Aide-moi, je n'y arriverai pas seul !* » (Lejeune, 2004 : 67). Et Ariane répond : « *C'est la main du cœur... La main d'une sœur que je vous tends* » (Lejeune, 1997 : 81). Ces phrases sont des exemples de la prise de conscience du besoin de collaboration entre l'homme et la femme. Le frère est né à l'évidence de la complémentarité des genres. La rencontre de celui-ci et de la sœur est le point de départ d'un long processus intellectuel, philosophique à travers lequel l'homme se débarrasse de sa peau archaïque. Le changement est très subtil. À nouveau seule la femme s'en aperçoit car « *la pensée des femmes y précède celle des hommes* » (Lejeune, 2004 : 65) :

Lui –Je n'imagine pas sans effroi qu'un tel chambardement puisse se produire dans ma mentalité !

Elle –Ta mentalité est en cours mais tu n'en perçois encore que les signes négatifs.

Tandis que la dialectique des genres s'est très souvent développée sur le plan de la sexualité (autour de la primauté du plaisir et de la jouissance masculine face à la soumission féminine), le rapport fraternel instauré par Lejeune cherche à se passer de ce débat. Même si elle parle à maintes reprises de l'inceste comme un stigmate à réhabiliter, la fratrie ne concerne pas l'union charnelle de ses intégrateurs. Leur alliance reste sur le plan de l'abstraction, de la philosophie. Il n'y a pas non plus chez eux de

rapports de force. Ils détiennent un amour infini, un amour sublimé. Le désir ordinaire n'y a plus de place :

Ariane. Le passage midi est un passage à vide. La passeuse, d'une rive à l'autre, c'est la mort du désir. Il faut consentir à partager sa barque. Les fantasmes érotiques du vieux monde ne fonctionnent plus dans le nouveau. Il faut s'en faire un deuil. *L'amour est à réinventer...* (Lejeune, 1997 : 83)

Le frère a du mal à s'habituer à une scène où « [...] *l'opéra de la séduction et de la mort –la guerre des sexes- n'aura pas lieu*» (*Ibid.* : 83). Mais la perpétuation des mécanismes de la conquête amoureuse ne serait que la légitimation d'un autre ressort de hiérarchisation des rapports humains. Le dialogue fraternel abrite la transformation irréversible de l'homme. Il s'agit de « *changer l'homme gris en homme vert [...]*» (*Ibid.* : 87), d'opérer en lui une régression de l'état de culture à celui de nature. Le frère franchit le seuil de la fusion symbolique avec la sœur lorsqu'il réussit à se mettre dans sa peau. Métaphoriquement et littéralement. Tout comme Marie, il accouche du nouvel homme :

Lui – Pourquoi faut-il que j'accouche dans la douleur d'une vérité que ma raison ne veut pas reconnaître ?

Elle – C'est la vérité qui veut sortir de toi ! Tu n'en es pas le maître !

(Lejeune, 2004 : 75)

Leur hybridité est la trace de l'androgynisme primordial. Ils fusionnent en un amalgame hétérogène. On assiste alors au dernier stade de la transformation symbolique

de la nature féminine et de la masculine. Ils deviennent des entités étranges à leur héritage historique et culturel. Ce sont des mutants. C'est l'identité à l'œuvre dans l'ère de l'utopie fraternelle car la mutation renvoie à la métamorphose qu'ils ont tous les deux subie.

Juan. Que peut-il bien se passer entre un homme et une femme lorsque leur mémoire androgyne se réveille d'une aussi longue léthargie ?

Ariane. J'imagine qu'ils n'en finissent plus de se révéler, de se reconnaître, de s'étonner l'un l'autre... De s'ouvrir mutuellement les yeux...

(Lejeune, 1997 : 79)

Pour la première fois, le changement accompli, l'homme regarde la femme et la femme regarde l'homme sans d'autre but que la connaissance et la reconnaissance réciproque. Le stéréotype, la contrainte et le cliché ont été pour toujours détruits. Plus que jamais, les actants sont devenus deux *tabulae rasae*.

e.-Le chat et la souris

Comme s'il s'agissait d'un bestiaire moderne, le théâtre de Claire Lejeune inclut des allusions symboliques à ces deux animaux domestiques. Les caractéristiques biologiques de chacun d'eux en fait le prototype du chasseur et du chassé, du prédateur et de la proie. D'où vient la représentation traditionnelle du chat comme la force dominante et de la souris comme la victime. La littérature orale comme les contes d'enfants ont largement remanié ce rapport dans l'état de nature pour en faire une allégorie de la condition humaine. Comme si cela allait de soi, on détermine que le plus

fort prévaut face au plus faible. Si l'on transpose ce schéma sur le plan des rapports des sexes, on a affaire à un paradigme symétrique à celui du patriarcal occidental. L'homme, détenteur d'un taux majeur de capital socioéconomique, tend à diminuer la femme.

Ce parallélisme sert à Lejeune pour façonner un nouveau symbole qui éclaircisse davantage les issues du conflit patriarcal et matriarcal. La plasticité d'une histoire si quotidienne que celle du chat et de la souris met à la portée du grand public la métaphore de l'amour fraternel et de la réversibilité de la pensée humaine. Cette métaphore n'apparaît que dans le texte d'*Ariane et Don Juan ou le désastre*, mais elle y joue un rôle capital. Sur elle repose l'un des échanges les plus significatifs de cette pièce, dans laquelle les deux personnages définissent la nouvelle nature des rapports intersexuels. Au cours de trois pages de dialogue, l'image du chat et de la souris est développée et décortiquée par Ariane, qui l'explique à son partenaire.

La fraternité que Lejeune prône est fondée sur la pacification des dialectiques génériques, donc sur l'abolition de leur asymétrie. Suivant ce principe, la cosmovision de Lejeune se réclame d'une pensée où le dominant perd son statut prééminent et le dominé est affranchi de ses chaînes. Elle estime : « *la condition d'une pensée posthistorique : que le mobile du Sujet prédateur –tout savoir de l'Objet pour se l'assujettir- soit mis à jour et intégré par l'Objet-proie qui en devient le lieu du comprendre* » (Lejeune, 1993 : 27). Le chat devient alors souris et la souris s'élève à la catégorie de chat. Mais cela n'implique pas que celle-ci s'empare du pouvoir préalablement détenu par le chat. L'inversion des rôles ne serait qu'une illusion transitoire, une autre impasse artificielle, ce qui donnerait lieu à un système de signe

contraire mais également constrictif. Car, tel que Lejeune (*Ibid.* : 29) l'explique : « *la vengeance la plus stupide du dominé : envahir le territoire du dominant pour lui prendre sa place* ». L'économie des relations que l'écrivaine propose passe plutôt par l'équilibre entre les contraires. Ils doivent se reconnaître l'un dans l'autre moyennant l'exploration de leurs particularités comme de leurs similitudes.

La métaphore du chat et de la souris est l'expression la plus réussie de la subversion symbolique que Lejeune a opéré sur les piliers de l'idiosyncrasie occidentale. Le caractère échangeable des rôles dessinés n'est que l'indice d'un travail de démystification du lien épistémologique entretenu par le Sujet et l'Objet. Si « *l'histoire est l'inexorable devenir meurtrier du Sujet contraint pour conserver son identité de briser toute résistance de l'Objet à sa loi* » (*Ibid.* : 26-27), l'ère de la posthistoire prophétisée par les personnages de Lejeune est censée bloquer la pulsion de mort que le Sujet, dominant, éprouve à l'égard de l'Objet, dominé. L'homme-frère, prêt à se débarrasser de la peau patriarcale, est bouleversé par cette suspension symbolique de la preuve de force définitive du chat face à la souris. Le frère se sent castré, mutilé de son instinct. Mais, grâce à la guidance féminine, il découvre que son désir charnel à l'égard de la souris n'est pas quelque chose de primaire, d'instinctif, mais de l'acquis. La chasse est du domaine de la culture car « [...] *la clé du règne de l'Ordre est l'immolation de l'Objet résistant* » (Lejeune, 1993 : 27). Peu à peu, Don Juan assume la validité de ce nouveau discours. De la méfiance moqueuse initiale :

JUAN. *Sombre*. Hélas, je me sens devant vous comme un chat pris au piège d'une souris inroquable. Un chat complètement paumé, égaré sur le territoire d'une espèce de souris qu'il n'avait encore jamais rencontrée.

ARIANE. Une souris mutante.

JUAN. Et que veut la souris mutante ?

Croquer le chat ?

(Lejeune, 2004 : 55)

on évolue vers des répliques qui montrent les avancées de Don Juan sur le chemin de la réflexion. Il commence à y voir clair lorsqu'il annonce :

JUAN. En attendant, la condition du chat est absolument invivable ! La souris mutante est incroquable. Or, le chat ne peut s'évader de la souricière pour aller courir les souris normales...

ARIANE. Ingénue. Pourquoi pas ? La trappe est ouverte...

JUAN. Parce qu'il est envoûté par la souris nouvelle. Il ne pense plus qu'à elle ! Il a perdu le goût des souris qui se laissent croquer.

(Lejeune, 2004 : 57)

De la mutation génétique que les deux animaux ont expérimentée découle une espèce mutante, différente et hybride. Chez eux, comme chez le frère et la sœur, la notion de métamorphose est très importante. À mon avis, la métaphore du chat et de la souris fonctionne comme un dédoublement de la métaphore de base qu'est l'avènement de la fratrie, c'est-à-dire de l'entente cordiale entre l'homme et la femme⁴⁹. Ce serait une espèce de métaphore enchâssée qui développe le sémantisme de la métaphore principale. Cela repose sur un jeu de miroirs où les niveaux diégétiques s'entrecroisent

⁴⁹ L'auteure elle-même revendique sa nature double de chatte-souris, qui correspond à son rôle d'alchimiste de la parole poétique et scientifique (notamment dans ses essais) : « *C'est à partir de là que, souris-pensée, j'osai au mépris du sacro-saint principe d'identité, me mettre dans la peau du chat me pensant qui devenait ainsi le chat-souris pensé par la souris-chat* » (Voisin, 1988 : 117).

pour donner lieu à des personnages-symboles qui produisent un discours philosophique illustré par des éléments également symboliques. Personnifiés, le chat et la souris reproduisent l'utopie fraternelle : « *Qu'ils inventent une langue commune. Qu'entre le chat et la souris le verbe parler, **se parler**, se substitue au verbe manger* » (Lejeune, 2004 : 57).

f.- Le soleil

C'est l'image la plus complexe et difficile à définir. Cela est dû à son caractère non explicité. Elle constitue une entité métaphorique latente, perceptible entre les lignes dans le théâtre de Lejeune mais qui n'acquiert jamais de corporéité. La métaphore solaire repose sur un paradoxe fondamental. Elle comporte deux faces ; l'une, positive, l'autre négative. D'où vient cette contradiction ? Elle est née de la superposition de deux traditions symboliques chez Lejeune. La cosmovision occidentale a toujours envisagé le soleil comme l'astre par excellence, le « roi » de la création. Par analogie, il a été associé à la masculinité : rayonnante, toute-puissante, éblouissante. Et pour désigner son opposé sur le plan des corps célestes, la lune, on s'est servi d'une image féminine. La lune brille par procuration, en reflétant la lumière solaire. Elle habite la nuit, les brumes, l'ombre. Voilà deux concepts essentiels de l'imaginaire occidental.

Claire Lejeune s'insurge contre le poids culturel dont ce genre de métaphore jouit encore dans la pensée contemporaine. D'abord, elle s'engage dans la production d'un discours foncièrement subversif qui prend comme point de repère ce dualisme. Ainsi, elle dit : « *vient le temps de la destitution du Sujet solaire par l'avènement du Sujet lunaire. Le temps de leur métissage* » (Lejeune, 1993 : 46). La revendication des

figures subalternes, représentées par le cliché de la Lune, est propre de son écriture essayistique.

Pourtant, le passage au théâtre incorpore le remaniement de la conceptualisation initiale. Le soleil est dorénavant dépourvu des connotations négatives mentionnées dans au début de cette rubrique, qui sont alors positivées. Et cela surtout par son assimilation à d'autres figures métaphoriques auxquelles est fusionné son sémantisme. Ce processus linguistique dérive en la production d'une nouvelle saga d'images philosophiques. Il est à l'origine des notions de « mère-solaire » (ou « mère-soleil ») et d'« enfant-soleil » que l'on a mentionnées au début de ce chapitre. L'évocation de ces étiquettes de la part des personnages de Lejeune est une constante dans sa dramaturgie, ce qui crée un effet subtil de récursivité entre les pièces. Cette conceptualisation devient une espèce de vase communicant entre les différents textes. Ils sont toutes réunis autour de la formulation de l'utopie fraternelle et la mère-soleil et l'enfant-soleil y jouent un rôle central.

À côté du frère et de la sœur –les agents de la transformation de l'idiosyncrasie occidentale- la mère et le fils solarisés (nés à l'acceptation du désir et de l'amour réciproque) représentent l'autre face de l'humanité à venir. Si le tandem sororal est fait de deux nouveau-nés, cette autre paire est constituée par la réhabilitation symbolique des deux refoulés de l'Histoire. Car il faut rappeler qu'« *à l'origine de la terreur, il y a le cri étouffé de la mère et de l'enfant solaires* » (Lejeune, 2005 : 323). Les voix assourdies sous l'égide patriarcale auront une place de mérite dans la société agglutinante décrite par Lejeune. Ainsi, à la lumière de la vérité transhistorique, les figures solaires seront ressuscitées par le retour à la mémoire prélogique du *cogito* non fondé sur l'exclusion.

Dans ce théâtre, le terme « soleil » acquiert une dimension polysémique. Les différentes acceptions ont en commun leur charge sémantique positive. Bien que la plupart des occurrences du mot soient associées aux concepts de mère et d'enfant, il y a d'autres références éparpillées qui permettent de reconstruire la pensée « solaire » de Claire Lejeune. Le soliloque de Marie se réclame d'une foi préchrétienne, de source panthéiste, inspirée par le culte du soleil. Face à la culture rationnelle, la culture naturelle, des cycles de la terre-mère.

Notre chance unique de connaître le réel, c'est l'amour, en tant que son œuvre, en nous et entre nous, témoigne de la divinité physique du soleil. L'initiation à *l'amour fou* fait de nous des sorciers. Des devins. Des magiciens. Des adorateurs du soleil. (Lejeune, 2005: 319)

Le soleil brûle à l'intérieur de la poitrine de la femme sauvage, cette dimension féminine qui a gardé l'état de nature face à l'appropriation masculin. Face aux tentatives patriarcales de maîtriser le réel par le pouvoir définitif des nominations imposées lors du baptême d'eau (le premier triage opéré par son système de légitimation), Lejeune réclame la marque du feu. Car elle repense le soleil comme un symbole de la lumière intérieure qui a permis à l'Autre, à l'exclu, de garder l'espoir d'un bond en avant par rapport aux dynamiques de l'exclusion.

Les rituels de l'eau – institution purificatrice dans l'imaginaire chrétien – ne viseraient qu'à estomper la mémoire primordiale des eaux utérines où le féminin et le masculin étaient un tout. « *Il n'y a pas d'expression plus juste pour dire la grande éclipse du soleil intérieur* » (Lejeune, 2000 : 44). Le feu, le soleil, est une autre instance

purificatrice, mais de signe très différent. Au lieu d'étouffer la passion prénatale, elle l'anime. Le feu incarne le désir, le désir réprimé entre la mère et le fils, entre la femme et le serpent. « *Inextinguible soleil du désir de la Mère, irradie-moi jusqu'à la moelle des os !* », s'écrie Marie. (Lejeune, 2005 : 315).

Cette parenté entre le feu et le désir intérieur fait horreur à l'homme patriarcal. Le culte du soleil est pour lui une régression à la barbarie et à un mysticisme pernicieux. Il abhorre tout ce qui comporte une exploration de l'intime car le soleil, en fait, allume l'introspection. C'est pour cela que Georges s'emporte lorsqu'il avoue à Diego :

Je m'estimais heureux que tu ne te sois pas fourvoyé dans le ghetto d'une secte solaire comme ton ami Jérôme ! Je t'avoue que j'en ai tremblé lorsque j'ai su que tu le fréquentais au lieu de suivre tes cours à l'Université ! (Lejeune, 2000 : 29)

La secte solaire ne serait qu'une mystification culturelle du rapprochement symbolique de l'enfant à la mère, de la récupération d'un amour passionnel non intervenu par la contrainte œdipienne. Le salut fraternel passe maintenant par la solarisation des consciences. Si le système patriarcal-théologique s'est instauré grâce à son éclipse (« *j'ai vu que la victoire finale de Dieu, c'est la mort du soleil !* ». Lejeune, 2005 : 313), son rayonnement incarnera le triomphe de la différence. Et cela parce que, pour Lejeune, le soleil, situé à midi dans sa position zénithale, est la représentation de la réunion du jour et de la nuit. C'est la mitoyenneté qui relie les opposés. À midi, le jour semble céder le pas à la nuit, ce qui crée un instant de communion, de commune présence. Le soleil active cet espace de médiation. C'est la marque de l'équilibre, du

juste milieu entre les deux phases de la journée. Transposé sur le plan philosophique, le soleil est au jour ce que le dialogue est à la dialectique sexuelle : un point d'inflexion.

- Les métaphores de nouvelle génération

Une fois analysées les métaphores les plus orthodoxes que Lejeune déploie dans son théâtre (fondés sur le dédoublement du sémantisme d'un mot quelconque), il faut s'arrêter sur ces autres métaphores que je nomme « de nouvelle génération ». Elles sont bâties non plus sur un substantif, mais sur des pronoms. De ce point de vue, elles se nourrissent non seulement du sémantisme du terme de base, mais surtout des nuances déictiques que celui-ci comporte. Claire Lejeune a largement exploré dans ses essais la texture significative de la pronominalisation en français. Elle a surtout travaillé sur les pronoms personnels disjoints de la première et la deuxième personne, à savoir : « je », « tu », « nous » et « on », notamment. Sur ces quatre termes repose le tissage d'une métaphore alternative qui renvoie à l'identité individuelle et collective. Ils fonctionnent comme un ensemble indissociable dont les intégrateurs entretiennent des rapports en chiasme. C'est pour cela que je me propose de les définir en tant que macro-métaphore ou allégorie des relations subjectives à l'œuvre dans la fratrie utopique de Lejeune.

Les pronoms servent à désigner, à délimiter, à identifier et à isoler des éléments de la réalité physique ou abstraite. D'autre part, ce sont les outils les plus fondamentaux de la construction d'une identité et de sa projection vers l'extérieur. Dire « je » est le principe essentiel de l'individualisme, de la conscience de soi. Chacune des formes du pronom personnel comporte une charge sémantique qui concerne non seulement

l'individu signalé, mais surtout les rapports que celui-ci entretient avec son entourage linguistique. Le caractère déictique des pronoms dresse le cadre dialogique de leurs référents. Il dessine son statut sur le plan de l'exercice public de la parole tout comme l'échiquier reproduit les mouvements des différentes pièces. Le tableau de la pronominalisation cache des subtilités qui sont très fréquemment négligées, mais sur lesquelles Claire Lejeune a beaucoup réfléchi dans ses essais comme dans son théâtre.

Comme on l'a déjà précisé lors de l'analyse de la métaphore du chat et de la souris, l'écrivaine a cherché à renverser le vecteur des liens entre le Sujet et l'Objet afin de fonder un rapport gnoséologique équilibré entre l'homme et la femme. Chez Lejeune, la substitution de la condition d'objet à celle de sujet situe la figure féminine au sein de l'acte de langage. La subjectivisation de ce qui n'avait été préalablement que matière discursive lui accorde un statut de centralité. C'est ainsi que la femme devient «je» pensant, parlant, se parlant. Il est temps que la femme s'exprime directement et non par procuration. La possibilité de se réaffirmer passe par l'instance du «moi» linguistique. Et l'émancipation linguistique féminine constitue chez Lejeune une prophétie, un *flashforward* qui prélude l'émancipation sociopolitique effective et totale.

Cependant, son usage du pronom de la première personne du singulier ne serait qu'un premier stade symbolique à franchir sur son chemin vers l'écriture de la fratrie. La conscience de soi et sa mise en valeur au moyen de la revendication de «je» n'est que la partie visible d'un mouvement dialectique qui s'éveille lors de la chute patriarcale. Les thèses marxistes établissaient qu'il fallait instruire le peuple afin qu'il connaisse les conditions de sa soumission et qu'il puisse les surmonter (par le biais d'une révolution ou de l'action pacifique). Mais cela ne suffirait pas tant qu'il ne

réussisse à compléter (à remplir de sens) son mouvement de contestation. De façon imagée, les exercices de Lejeune sur la pronominalisation reproduisent ce patron dialectique des dynamiques historiques. « Je » est un bond en avant par rapport à « lui », « elle », « eux », « elles » (qui d'un point de vue syntaxique désignent l'autre, c'est-à-dire les figures de l'altérité, en les excluant du cercle conversationnel). Car il faut, « [...] *pour trouver sa nature seconde, se faire un deuil de la première !* » (Lejeune, 1993 : 17).

Pourtant, l'autographie n'est plus valable dans un système de pensée qui vise l'universalité, la réunion des contraires et la conciliation des tensions sexuelles. La perpétuation de « je » dérive en une égotisation du langage, voire en une perspective narcissique des rapports langagiers. Les essais de Lejeune mettent à l'œuvre la voix exclusive du moi car elle soutient que « *je [l'écrivaine] n'ai jamais rien écrit qui ne me soit arrivé, à commencer par je* » (Lejeune, 1993 : 54). Néanmoins, ces ouvrages qui ne sont pas des journaux intimes mais des traités philosophiques ouvrent une porte à l'écriture effective de la différence grâce au ton générique et universalisant des réflexions. « [...] *le je est porté à prendre une dimension dont les limites se confondent avec celles de l'univers. Ce pouvoir appartient en propre au je métaphorique que met en scène le discours poétique* (Paquin, 1995 : 97). Voilà un principe de contradiction entre l'exclusivité intrinsèque à l'usage de « je » et le caractère agglutinant que l'écrivaine lui attribue.

D'un certain point de vue, « je » est ici dépourvu de son sémantisme de base, de sa charge déictique portant sur l'individuel, pour regrouper la masse abstraite de l'ensemble d'individualités dont Lejeune s'érige en porte-parole. Elle semble partager

les propos de son personnage de Marie en disant : « *S'écrit dans mon ventre, au nom de toutes les femmes, la lettre d'amour de la Mère-soleil au fils-époux qu'elle pleure depuis la nuit des temps* » (Lejeune, 2005 : 311).

Au nom de toutes les femmes, le singulier du pronom n'a plus de place chez Lejeune. Une fois dessiné l'espace discursif public au féminin, il est nécessaire de le partager, d'en faire une « [...] *demeure bâtie en terre promise à l'obstination poétique. Sœurs et frères y ont leur chambre à soi. La grande salle est commune* » (Lejeune, 1993 : 9). De l'identification du « je » (femme) et du « tu » (femme, mais aussi frère) surgit alors le potentiel référentiel du pronom de la première personne du pluriel « nous ». Celui-ci témoigne de la solidarité instaurée entre les femmes, mais aussi de l'exploration des points de convergence avec l'homme de la nouvelle ère. De cette convergence adviendra l'utopie de la commune présence, qui « *naît de l'identification mutuelle de Je et Tu, d'une reconnaissance partagée au terme de la passion et du manque* » (Renouprez, 2005 : 184). Le « nous » est donc la forme qui convient le plus à l'écriture de la fratrie, ainsi que l'« on » a valeur indéterminée. Il faut rappeler qu'« *aller vers l'autre c'est se dépouiller de soi, se promettre et, ainsi illuminé par un éclat venu d'ailleurs* », *se posséder soi-même, se connaître, se retrouver* » (Bourguignon, 1999 : 75).

Si « je » est la forme pronominale qui prédomine dans les essais, « nous » est du domaine du théâtre. Et cela à cause de la nature même de la dramaturgie. La structure dialoguée implique l'intervention de deux ou plusieurs locuteurs qui échangent des répliques. À l'exception du monologue de *Je m'appelle Marie* (autour d'un individu isolé, de l'expression de son « moi »), les pièces théâtrales de Lejeune mettent en avant

la parole collective. Du brassage du « je » et du « tu » naît le « nous », de même que de la succession d'idées en conflit sont nés des points d'union.

Le caractère pluridimensionnel du théâtre, qui incorpore non seulement l'auteur, mais aussi le metteur en scène, l'acteur et le spectateur, reproduit métaphoriquement l'esprit communautaire, rassembleur, que Lejeune accorde à la mentalité post-patriarcale. Chez Lejeune, l'essence formelle de ce genre littéraire embrasse son contenu philosophique. L'exposition simultanée de la pensée des différents personnages (devenus à leur tour des métaphores vivantes) met en œuvre le principe de base du projet fraternel : la réhabilitation de la dissidence, de l'altérité (dans ce cas idéologique). Le dialogue est l'espace physique où a lieu cette alliance symbolique. Comme le dit Hélène (Lejeune, 2000 : 38) :

Apprenons à réconcilier la vie et la mort, à relier tout ce qui fut séparé, divisé, fragmenté pour que se crée l'espace et le temps discontinus, tels que notre raison moderne les appréhende. Apprenons à établir des correspondances, à tisser des liens personnels entre tous les lieux et tous les âges de la mémoire. À chacun d'assumer comme il peut son propre besoin religieux, son désir de continuité.

Le « nous » qu'est la pièce théâtrale en tant qu'ensemble d'éléments, de situations et de personnages comporte en soi le principe de continuité et de discontinuité. « Je » et « tu » sont reliés par la structure formelle du débat d'idées. Et, à leur tour, ces idées (les unes progressistes, les autres plus réactionnaires) tendent d'emblée à les séparer. Les correspondances qui surgissent entre les actants du jeu théâtral transposent sur le plan littéraire la démystification que Lejeune opère sur le plan

déontologique. Il n'y a plus d'Objet ni de Sujet, bien sûr. Mais il n'y a pas non plus de Sujet monolithique. Ce « je » devenu « nous » est le résultat de l'ouverture aux dimensions cachées de la nature humaine. L'homme féminisé et la femme masculinisée découvrent la complémentarité de leurs traces androgynes.

À partir du moment où désaveuglés nous comprenons qu'il y a réellement en jeu dans la relation humaine deux subjectivités et deux objectivités, deux identités et deux altérités, soit quatre vérités élémentaires, la problématique de la pensée se transforme de fond en comble. « Dire la vérité » suppose dès lors que se reconnaissent, qu'interagissent nos quatre vérités, que s'invente une langue apte à traduire non plus la duplicité mais la quadruplicité du réel. (Lejeune, 1998 : 281)

Il s'agit de rencontrer l'Autre chez l'autre, mais aussi en soi, c'est-à-dire de se confondre avec l'altérité propre et l'étrange. « *L'au-delà du toi **ou** du moi : la posthistoire du nous, sa préhistoire étant que nous savons rien de nous, donc que nous savons tout de rien* » (Lejeune, 2006c : 20). L'exemple le plus réussi de ce rayonnement des différents aspects de l'être, assemblés et harmonisés, se trouve dans la scène finale de la pièce *Les mutants*, au moyen de la féminisation physique et intellectuelle de Lui (voir l'analyse faite dans les rubriques antérieures). Pour Lejeune, le moi multidimensionnel est alors une entité quadrangulaire, fait du mélange du X et du Y sur toutes leurs variantes possibles. « *L'origyne qui commence à (se) penser est XX. Y est second venu. Il n'y aurait pas d'Y sans X. Il n'y a pas de Père sans mère* » (Lejeune, 2006c : 20).

Ce système est le dépassement de l'Un car « *l'Un est l'ignorance du quatre* » (*Ibid.*). La cosmovision occidentale –bâtie notamment sur les piliers du christianisme- a fait du numéro 3 son fétiche, son talisman. La Trinité est le schéma de l'équilibre, ce qui est néanmoins frappant car la pensée patriarcale que la doxa religieuse a légitimée est régie par le numéro 2, source d'exclusion. Dans son théâtre, Lejeune résout ce paradoxe à travers la démystification de tous les deux. Elle s'y attaque lorsque la Sainte Famille métaphorique que constituent Georges, Hélène et Diego s'écroule et fait faillite. Et elle fait face aussi à l'influx des dualismes en donnant lieu à des coups de théâtre qui résolvent les confrontations entre les personnages.

De la destruction de l'imaginaire à trois dimensions qui donne à voir, à rêver le rapport de l'image au réel, naîtra l'imaginaire à quatre dimensions qui donne à faire, à faire arriver dans l'espace-temps du livre ce qui n'eut jamais lieu d'exister. L'Apocalypse, c'est le passage mental du triangle à la quadrature. (Lejeune, 1993 : 61)

Ce jeu mathématique et géométrique que Lejeune propose dans *Le livre de la sœur* atteint son sommet dans le théâtre. Là, elle porte sur la scène la matérialisation de l'utopie. Les mots deviennent des actes qui témoignent du dédoublement symbolique de l'homme et de la femme⁵⁰. Très influencée non seulement par la pensée de René Thom, mais surtout par la mystique orientale, elle définit l'humanité à venir en termes

⁵⁰ En ce sens, l'écrivaine est avec Madeleine Gagnon (1977 : 67) lorsque celle-ci soutient que : « *Si nous partons en révolution que ce soit ensemble, frères et sœurs, contre tous nos maîtres. Ils sont forts et puissants mais nous sommes nombreux. Nous sommes deux en chacun de nous. C'est parce que nous sommes doubles que ce combat est possible* ».

presque arithmétiques. Elle développe un certain goût de l'alchimie, cette science ancestrale qui est dans la formulation qu'elle fait du processus de quadrature de l'être :

Le renvoi motivé de la femme domestique la met en demeure, pour y survivre, d'éveiller la *part maudite* de sa virilité tandis que le renvoi de l'homme par la femme libérée le met en demeure d'éveiller, lui aussi, la *part maudite* de sa féminité. Ils se doivent soi-même et l'un à l'autre de restructurer la mentalité historique irréversiblement ruinée par la fin du servage de la femme. (Lejeune, 2006b : 196- 197)

Les rapports entre « je » et « tu », éléments dialogiques, devenus « on » ou « nous » ne sont plus linéaires (soit symétriques, soit dissymétriques), mais obliques. L'identité du frère et de la sœur nouveau-nés passe par l'entrecroisement de leur « soi » en sorte de zeugme. Car celui-ci n'est que le résultat de l'inversion des positions de départ dans les relations traditionnelles de Sujet à Objet. D'une part, le sujet doit s'objectiver pour naître à une autre forme de subjectivité alternative et non-exclusive ; de l'autre, l'objet doit franchir son mutisme pour se mettre à la place du sujet et faire corps de sa subjectivité étrangère.

Le théâtre de Claire Lejeune exemplifie cette quadrature identitaire grâce à l'intervention d'entités mitoyennes qui rendent plus aisée la communication entre l'homme et la femme. Diego est l'agent principal du dépassement du schéma tryptique qui prédomine dans *Le chant du dragon*. Son homosexualité en fait un entre-les-deux qui relie Georges et Hélène. Dans le cas d'*Ariane et Don Juan* et de *Les mutants*, c'est

la femme elle-même (Ariane et Elle) qui éveille, non sans effraie, son partenaire (Don Juan et Lui) à la conscience multiple.

Le *ou* a disparu dans ce passage. Ariane est Don Juan et Don Juan est Ariane. Ils étaient deux au sein de l'histoire, ils deviennent quatre au seuil des *Mutants*. Au seuil de la trahistoire où devenus quatre, ils sont aptes à penser ensemble la *cinquième dimension*. (Lejeune, 2006c : 28)

Toutes les pièces ont en commun ce jeu alchimique à mi-chemin entre la biologique et la philosophie qui sert à mettre en avance la validité du symbolisme contenu dans le « nous ». La métaphorisation des pronoms déictiques chez Lejeune vise en dernier terme la légitimation de l'assertion « *je est un autre* ». Ce théâtre, comme l'ensemble de son œuvre est le chant de la xénophilie. La dramaturgie de cette écrivaine joue le rôle de miroir de l'étrangeté sur lequel doivent se regarder les êtres de la nouvelle ère car « *dans le miroir où se regardait l'enfant apparaissait non pas seulement son image, mais l'image de l'Autre* » (Didier, 1991 : 235).

Après avoir décortiqué les métaphores principales qui traversent la dramaturgie de Claire Lejeune, il faut faire une précision. La prolifération de ces figures de style en un milieu textuel –celui du théâtre- qui n'est pas nécessairement lié à un certain lyrisme- est une trace esthétique du caractère expérimental de cette écriture. Lejeune travaille sur l'éclatement des frontières génériques en littérature comme elle le fait sur les frontières de l'identité dans sa philosophie ontologique. D'après cela, le théâtre prolonge la tendance initiée dans ses essais, en étant la dernière réinterprétation du

canon littéraire. Le caractère performatif et inachevé des métaphores (qu'elle nuance et modifie) et des images qu'elle utilise correspond non seulement à la notion d'écriture en patchwork qu'elle a tant évoquée, mais surtout à la vivacité inhérente à la mise en scène. Les analogies qu'elle pratique dans ses pièces relient l'expression poétique avec le substrat philosophique et la structure théâtrale, en produisant un macro-signe linguistique. Elles tissent la structure sémiotique et formelle des textes, en un équilibre qui rappelle parfois le théâtre de Giraudoux « [...] où l'abondante moisson de figures et de métaphores filées ne serait point assimilable si elle ne venait à l'appui d'idées et de thèmes abstraits » (Jacquart, 1974 : 272).

Bien que Lejeune ait porté cette parole métaphorique jusqu'au paroxysme, ce n'est pas une ressource dont elle se soit servie en exclusivité. La poétisation du discours intellectuel est très répandue parmi les écrivaines féministes contemporaines. Le recours à la poésie et au langage imagé est une ressource commune à une partie importante des écrivaines francophones, qui explorent ainsi sur le caractère flou des référents dans la poésie pour faire passer des discours profondément engagés, subversifs, critiques. Plus précisément, la pratique de la métaphore a créé des liens entre la pratique d'auteures aussi diverses que Luce Irigaray, Hélène Cixous, Monique Wittig et Claire Lejeune elle-même. Elles ont largement traité le cliché par excellence de la littérature féministe : la métaphore paternelle. Pourtant, il y a une certaine controverse autour de la valeur expressive et significative de l'analogie. « Tandis que Wittig regarde la métaphore comme une offuscation potentielle de la réalité politique des femmes, Cixous la voit comme une voie pour affranchir le féminin des limites du langage phallocratique » (Griffin Crowder, 1983 : 142). La filiation poétique de l'écriture de Lejeune l'abstrait à

ces débats critiques. Elle se borne à la revendication effective du rôle du poète et de la poésie par le biais de leur intégration dans les textes, que ce soit dans les essais comme dans le théâtre, dans l'entretien comme dans l'autobiographie.

2.2.2.- Sur le plan de l'argument

Autour de la configuration du dialogue : binarisme et dialectique

La configuration dialectique de l'argument dans le théâtre traditionnel

L'argument –ou trame- peut être défini comme l'évènement déclencheur de l'action autour de laquelle s'articule la matière dramatique. Dans le théâtre traditionnel, classique –celui qui s'inspire de la *Poétique* aristotélicienne-, il comporte une disposition tryptique, à savoir il est divisé en une introduction, un nœud et un dénouement. Le préliminaire servirait à dessiner le cadre général de l'action (espace, temps, personnages, situation). D'habitude on est confronté à ce qu'Alonso de Santos (1999 : 111) nomme un « *conflit de relation* ». La tension initiale évolue au cours de l'œuvre, dans une phase de développement qui peut contenir des rebondissements, des péripéties de nature diverse, etc. Finalement, elle est résolue –ou pas- dans ce qui est l'instant culminant de la pièce en question. Le schéma classique implique donc que l'intensité dramatique décrive un vecteur montant. La tripartition produit un certain équilibre entre les différentes phases de l'exposition, qui s'enchaînent suivant un patron logique de type causal.

Dans le théâtre, le moteur principal de cette progression est le dialogue lui-même. Ce sont la succession des répliques, leur cadence et leur contenu qui permettent de constater les mouvements subtils qui fondent le passage d'une scène à une autre, d'un acte à un autre. Les didascalies jouent aussi un rôle fondamental, toujours au service non seulement de la définition identitaire des personnages, mais aussi de l'établissement de repères valables sur les axes temporel et spatial (au moyen de prolepses, d'analepsies, etc.). La trame et le dialogue sont un tout doué de cohésion.

Les différents aspects linguistiques que l'on a préalablement étudiés constituent en quelque sorte le substrat de la textualité théâtrale de Claire Lejeune. Sur eux s'est tissée une structure, celle du drame à proprement parler –donc du dialogue ou du monologue- qui se nourrit aussi d'un taux important de complexité et de symbolisme. Si dans le sous-chapitre antérieur j'ai cerné de plus près le mot dans toute son ampleur (syntaxique, sémiotique, etc.), ce que je me propose ici c'est d'étudier sa dimension pragmatique. Le mot en action, c'est-à-dire en tant qu'élément engagé dans un acte de parole, fera l'objet de ce sous-chapitre. Le travail autour de la construction des dialogues et des implications qui en découlent fournira une perspective complémentaire du fait théâtral lejeunien.

Puisqu'on a déjà présenté les enjeux principaux des usages linguistiques chez Claire Lejeune, l'analyse sera davantage inspirée par la dimension significative du dialogue en tant que macro-signe littéraire plutôt que par des questions strictement formelles. Il s'agira de lire entre les lignes de l'esthétique discursive de l'écrivaine, une fois décortiqués les engrenages de son langage. On montera donc une nouvelle marche dans la progression déductive de cette thèse. Pour mieux appréhender la portée du

contenu poét(h)ique sur lequel repose le théâtre de Lejeune, il est nécessaire d'approcher l'articulation générale de l'argument. Et cela passe par les subtilités cachées sous la construction dialogique et les motifs et articulateurs qui contribuent à donner de la cohésion aux textes. Petit à petit, cette armure pragmatique sera dévoilée.

Revenant sur la notion de conflit de relation, il faut préciser qu'elle incarne la polarisation structurelle et idéologique sur laquelle repose le théâtre classique. Elle consiste à la confrontation directe ou subtile de deux forces mutuellement exclusives : celles du protagoniste et de l'antagoniste. En général, ce schéma est utilisé pour faire monter le niveau de la tension dramatique d'une scène en particulier, mais il peut aussi être valable pour l'ensemble de la pièce. Il y a des ouvrages qui tournent essentiellement autour de l'opposition symbolique ou réelle de leurs personnages. Alonso de Santos (1999) fournit l'exemple de l'*Antigone* de Sophocle, où la femme protagoniste se manifeste en faveur des lois de sang tandis que Créon s'érige en garant des lois de la cité. La mise en scène d'un conflit interpersonnel restreint l'espace dramatique à deux actants principaux, en supprimant ou en minimisant l'intervention de figures chorales qui nuancent le dualisme initial. Le dialogue y est une conversation à deux. La polyphonie théâtrale est portée à son expression la plus syncrétique.

Le binarisme dialogique caractéristique de la dramaturgie classique est inspiré de la cosmovision dualiste, sur la confrontation par couples d'entités et d'identités. L'équilibre des opposés est un topos d'une grande productivité non seulement dans la culture occidentale, mais aussi orientale. De la philosophie taoïste autour des notions de *yin* et *yang* à la pensée manichéenne, il y a un vaste éventail de théorisations qui

prennent comme repère des structures duelles. Le mysticisme numérologique⁵¹ a fait du numéro deux un symbole de perfection, d'accomplissement –comprenant la chose et son contrepunt-. Sur le plan de l'écriture, ce paradigme est très intimement lié au genre théâtral. D'un point de vue structural, le dialogue engage au moins deux personnages. Même si ceux-ci varient au cours de la pièce, les répliques reproduisent un système d'échanges linguistiques ordonnés entre les uns et les autres. Il y a une cadence qui rythme leur succession.

Lejeune et le principe dualiste dans la construction du dialogue

Ce bref panorama autour des notions de dualisme et de dialogue dresse le cadre général à la question de base qui axe ce chapitre : quelle est l'incidence que ces deux concepts ont dans le travail d'élaboration du texte théâtral chez Claire Lejeune ? Comment les a-t-elle interprétés (ou réinterprétés) ? Si la métaphore est la figure de style qui s'accorde le mieux au substrat philosophique de la littérature de Lejeune, on peut considérer que le dialogue est le support textuel qui reprend le mieux son esprit soit analogique soit paradoxal.

La contraposition (ou connivence) intellectuelle que représente le dialogue reprend l'essence de l'exposition des principes éthiques de l'écrivaine. L'un face à l'autre, l'un avec l'autre ne sont que deux formulations complémentaires des rapports de

⁵¹ Voir le *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*; de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant (1996).

genre qui sont à l'œuvre dans son théâtre. Deux entités, l'homme et la femme, s'affrontent en un espace dialectique indifféré. L'interlocuteur A et l'interlocuteur B polarisent symboliquement la scission biologique des êtres en fonction de leur sexe que les systèmes de pensée unique ont opérée. La structure dialogique essentielle, celle qui n'engage que deux individus, est très utile pour la mise en scène, pour la visualisation des contrastes et les points de convergence entre les enjeux des mentalités et féminine et masculine tel que Lejeune les conçoit. Mais il est aussi essentiel pour la reproduction des valeurs traditionnelles de la culture occidentale, articulées le plus souvent en paires conceptuelles universelles comme le bien et le mal, l'amour et la haine, le beau et le laid, le péché et la vertu, etc. Jouant sur ce même patron, Lejeune cherche un support aux échos classiques, voire épiques, sur lequel déployer les lignes principales de sa configuration philosophie.

Ainsi, il est à remarquer que dans la moitié de ses textes il n'y a que deux actants autour desquels se développe la trame. C'est le cas de la pièce *Les mutants* et d'*Ariane et Don Juan ou le désastre*. À l'exception de l'œuvre *Le chant du dragon* et *Je m'appelle Marie* (qui mettent en scène trois personnages et un seul, respectivement), ces textes mettent en valeur la notion de la dualisation sur le plan esthétique comme sur celui de la thématique. Le travail préalable sur la dimension métaphorique du langage chez Lejeune contribue à mettre en valeur la charge significative qu'elle accorde aux paires symboliques. Les figures de la mère et du père en sont les exemples les plus importants. Ils incarnent le conflit de relation à proprement parler. Leurs perspectives sont foncièrement divergentes. Le frère et la sœur ressoudent cet écart, en fondant un

dualisme dialectique de nature positive. Leur dialogue y est plutôt conciliateur que conflictuel.

L'influence de cette conceptualisation dramatique classicisante a laissé son empreinte même lorsque l'éventail des personnages ne se plie pas au schéma à deux. En fait, dans *Le chant du dragon* et *Je m'appelle Marie* on peut repérer l'existence de structures dialectiques dissimulées sous l'apparence de pièce chorale et de soliloque, respectivement. La façon dont elles sont configurées est assez particulière dans chacun des cas. *Le chant du dragon*, une pièce à trois voix, ne les rassemble sur scène que vers la fin du troisième acte. Les deux premiers ne comportent que les conversations en tête-à-tête d'Hélène et Georges et de Georges et Diego.

Même s'il y a trois éléments dialogiques, le texte tend à les compartimenter, à les diviser en fonction d'un patron de simplification qui puisse faire parvenir au spectateur ou au lecteur leur philosophie personnelle nettement définie par rapport à celle de son opposant théâtral. Le dualisme enlève en grande mesure l'équivoque ou l'ambiguïté sur le plan du contenu discursif. Cela est encore plus évident dans « Retaille », qui supprime le personnage de Georges en mettant en valeur les liens étroits entre Hélène et Diego. L'épilogue de *Le chant du dragon* semble s'inspirer des paroles de la femme et de l'enfant suicidaire dans la pièce matrice :

Diego : Où est passé Georges ?

Hélène : Il est resté dans l'ombre. J'ignore s'il en sortira.

Dans *Je m'appelle Marie*, la construction dialogique à deux est encore plus subtile. Bien qu'il s'agisse apparemment d'un long monologue de la protagoniste, Marie, le nombre remarquable d'appellations et de formules vocatives qu'elle utilise donnent à croire qu'elle s'adresse à un interlocuteur dans l'ombre, non identifié. Son partenaire dialogique est l'enfant à venir (voir le chapitre précédent). Des phrases comme celles qui suivent instaurent un dialogue unidirectionnel entre la femme et le fœtus.

Mon amour, mon amour, mon amour... Ils ne nous couperont plus l'un de l'autre. Le serpent m'a parlé, je l'ai écouté. Ma statue s'est brisée. La cathédrale s'est engloutie. L'arche de vie s'est refermée sur nous...

(Lejeune, 2005 : 307) [je souligne]

En fait, le soliloque de Marie pivote paradoxalement autour de deux entités discursives : celle du « je » et celle du « tu », ce qui – d'un point de vue strictement formel – le rapproche du modèle dialogué. Le jeu de pronoms dont Lejeune se sert en est la trace textuelle : « *dehors, la guerre fait rage. Si le miracle doit se produire, c'est ici qu'il aura lieu. Entre toi et moi revenus ensemble à l'origine du monde* » (Lejeune, 2005 : 307) [je souligne].

Certes, que le rythme binaire du dialogue soit explicité ou sous-jacent, celui-ci possède une dimension symbolique qui dépasse le plan purement esthétique. Suivant la tendance à la métaphorisation des éléments formels chez Claire Lejeune que l'on a déjà repérée à propos de l'analogue des notions clé dans sa dramaturgie, le dialogue comporte ici deux dimensions significatives à ne pas négliger. Ainsi, il n'est pas seulement le support formel de l'échange idéologique entre les interlocuteurs, mais il devient un espace immatériel de rapprochement des positions confrontées. La conversation fournit un lien linguistique entre deux subjectivités, « je » et « tu », qui – engagés en un acte de parole – se dissolvent en une nouvelle identité dialogique, à savoir « nous ». Au-delà de l'individualité, ce théâtre vise le côté de la collectivité. Le texte dialogué est une espèce de puzzle dont les pièces – toutes différentes, mais en même temps compatibles – sont fournies par chacun des interlocuteurs dans le but de contribuer à la production d'une macro-image significative. Le « nous » qui résulte de l'addition des actants singuliers évolue entre les lignes du dialogue, en évoquant l'instance finale de l'utopie lejeunienne : l'avènement de l'ordre fraternel.

C'est justement *Je m'appelle Marie* – bien qu'il s'agisse d'une pièce monologuée – qui rend explicite cette métamorphose référentielle. Le fait que dans ce cas l'interlocuteur ne soit qu'imaginé frustre l'instauration d'un véritable rapport linguistique bidirectionnel, ce qui crée l'effet formel d'un soliloque. En apparence, on n'assiste qu'à l'exposition du « moi » de Marie. Pourtant, le personnage ne renonce pas au lien rituel et symbolique qu'elle entretient avec le nouveau-né. Le silence de celui-ci est pallié par l'alternance stratégique des pronoms personnels dans le discours de la

protagoniste. Dans ce cas, « nous » n'est pas une conséquence logique ou une entité filée dans le dialogue entre le « toi » et « moi », mais un vocatif explicite.

Nous nous étions reconnus dans la lumière du premier regard échangé.
Nous sommes remontés ensemble au pays de l'extrême enfance. Comme des jumeaux enchantés, nous avons franchi, à rebours, le col du premier utérus qui fut au monde. (Lejeune, 2005 : 308)

Pragmatiquement, les étiquettes de « locuteur » et d'« interlocuteur » sont tout à fait échangeables au fur et à mesure que les phrases de l'un et de l'autre se succèdent. Il n'y a plus d'univocité ou de monocorde, pas d'expression unidirectionnelle. L'autre a toujours le droit de réplique. Les personnages représentent la figure de sujet ou d'objet discursifs à tour de rôle, ce qui correspond à l'exercice de démythification de la configuration de la subjectivité d'après la logique traditionnelle que Lejeune met en œuvre.

Le fait que son théâtre porte sur la scène un homme et une femme qui entament une discussion en un rapport de forces équilibré peut être interprété en clé symbolique. Et si l'écrivaine cherchait à subvertir la conceptualisation phallocratique qui soutenait l'inégalité linguistique sur des critères biologiques ? Que la femme questionne l'homme et vice-versa instaure une nouvelle dynamique interpersonnelle. Il n'y a plus d'objectivisation ou de subjectivisation préétablie, mais des liens performatifs, qui évoluent, qui mûrissent, qui se brassent et qui se brisent. Voyons, par exemple, la façon

dont Ariane et Don Juan échangent leurs rôles discursifs. Dans le premier cas, c'est elle qui entame le dialogue et qui le maîtrise. C'est elle qui marque le ton et le sujet de la discussion. De l'autre côté, dans le deuxième cas c'est Don Juan qui établit la direction de la réflexion, qui pousse Ariane à réfléchir autour des questions qu'il lui adresse, témoignant d'une volonté discursive plus performative (sans doute animée par une fine ironie):

ARIANE. Que peut-il arriver lorsque le Théâtre fait homme et la Poésie faite femme sont enfermés, malgré eux, dans une situation de huis-clos ? Que l'un tue l'autre...

JUAN. Hélas...

ARIANE. Ou bien qu'ils se fassent un enfant...

JUAN. De quel genre ? Poésie ou Théâtre ?

ARIANE. Un enfant métisse.

JUAN. De quel sexe ?

(Lejeune, 2000 : 19-20 / 49-50)

JUAN. Et c'est pour remédier à cette ignorance que, selon vous, j'aurais du féminin d'avant la Bible, que vous m'introduisez dans votre intimité ? Pour m'initier aux amours païennes ? Je suis prêt à vous suivre, mais pourquoi ce détour obligé par l'écriture ?

ARIANE. Il n'y a que l'écriture fouilleuse des poètes féminins pour retrouver la mémoire de l'origine !

(Ibid. : 31)

Pourtant, on constate une tendance généralisée à accorder à la femme l'initiative linguistique. Le retard que les femmes ont cumulé sur le plan de l'expression publique pousse peut-être l'écrivaine à situer les personnages féminins juste un pas en avant de leurs partenaires masculins, ce qui semble contredire l'apparence d'équilibre entre les personnages que Lejeune conçoit. D'autre part, on pourrait aussi considérer que cette prééminence n'est que la trace textuelle du caractère de médiatrices que les femmes revêtissent chez elle. Le rôle de passeuses entre les rives du patriarcat et de la fratrie leur attribue des fonctions d'initiatrices à la réflexion et à la mise en question de la logique traditionnelle. Elles agissent en tant que guides philosophiques pour l'homme. Pour ce faire, elles doivent chercher à dévoiler les principes erronés de la cosmovision phallocratique.

Selon les indices que l'on préalablement repérés, dans le théâtre de Lejeune, l'initiative linguistique des personnages féminins recouvre une certaine volonté symbolique, voir subversive. Après des siècles de répression verbale et d'expression par procuration (toujours à l'ombre d'un mari, d'un frère, d'un père), chez l'écrivaine belge elles semblent oser enfin prendre la parole. Cette attitude ne choque pas leurs partenaires, qui d'emblée sont prédisposés à la discussion, au dialogue. Cela est l'une des caractéristiques des rapports interpersonnels conçus par Lejeune et qui créent le

sentiment qu'on est en pleine transition vers l'utopie fraternelle. Chez Lejeune, les personnages masculins sont prêts à franchir le seuil de la réconciliation, mais il leur faut participer au dialogue avec les femmes pour en prendre conscience.

Voyons, par exemple, le début de la pièce *Le chant du dragon*. La réplique que Georges adresse à Hélène pourrait être considérée comme une simple béquille communicative, mais d'autre part le verbe utilisé est une espèce de déclaration d'intentions subtile. Il renvoie à l'espace dialogique de convergence inventé petit à petit au fur et à mesure que la pièce progresse. La clé de voûte de la cosmovision fraternelle repose sur le verbe « écouter », qui signifie la capacité récemment acquise de l'homme de s'ouvrir à autrui (que ce soit la femme ou l'enfant) :

Hélène : Je t'ai demandé de venir ce soir parce que je voudrais te faire part
d'un projet qui m'obsède.

Georges : Je t'écoute.

(Lejeune, 2000 : 12)

L'initiative linguistique féminine annonce des changements profonds par rapport à l'empire discursif de l'homme occidental que les théoriciennes féministes ont largement dénoncé (voir par exemple Irigaray, 1985). Et l'attention que l'homme y prête, ses silences, son angoisse et son étonnement face à ce qu'il entend le placent dans une position de spectateur, de convié de pierre face à l'éclosion discursive de la femme. En ce sens, on pourrait parler non seulement de la subversion des rapports de sujet à

objet conversationnel déterminés par la logique phallocratique, mais plutôt de leur travestissement. Les dynamiques de sujet et d'objet traditionnelles situaient la femme du côté de la prédication, tandis que l'homme agissait en catégorisateur de la réalité prédiquée. La somatisation des rôles linguistiques institués et légitimés établissaient la passivité féminine et l'activité masculine dans ce contexte.

Cependant, chez Lejeune cette cadence est suspendue. L'homme et la femme dirigent le dialogue en phases successives, ce qui leur garantit un espace discursif propre à chacun d'eux (il n'y a pas d'impositions de critère, de menaces ou de formules répressives). Il y a une alternance rythmique, harmonieuse, des voix. Les échanges ne sentent plus la domination masculine. En effet, le fait que ce soit la femme qui établit la communication vient à renverser la logique traditionnelle des actes de parole d'une perspective phallocratique. Elle se substitue à la figure masculine qui est censée avoir l'initiative, ce qui la masculinise. Et l'homme, qui est alors à l'attente, à l'écoute, est devenu passif, dépendant : féminisé, enfin. Pourtant, le renversement des rôles discursifs ne comporte pas de nuance négative. Je reviens encore une fois sur le début du texte *Le chant du dragon* afin de remarquer comment Georges, dépassé par le récit d'Hélène, garde silence. Il cède la parole à l'autre sans chercher à s'en emparer :

Hélène : Le jour même où elle a posté son manuscrit.

Georges : ...

Hélène : Je ne peux m'empêcher de l'imaginer prenant l'ascenseur, de la voir descendre ses douze étages, marcher tranquillement dans la rue jusqu'à sa boîte

aux lettres habituelle,... déposer l'enveloppe, revenir sur ses pas tout en noyant son regard dans le bleu du ciel, puis rentrer dans la cage de l'ascenseur, remonter ses douze étages avant de les redescendre à nouveau, mais cette fois en chute libre. En chute libre...

(Lejeune, 2000 : 12)

La féminisation du patron discursif masculin, qui est alors saupoudré de silence, de rupture, de dislocation, atteint son sommet lors du monologue d'ouverture du deuxième acte de cette pièce. Georges y fait le deuil de son fils. Il assume le rôle de passeur, de médiateur entre le monde des vivants et l'Au-delà, ce qui le rapproche du cliché féminin analysé dans le chapitre précédant. D'autre part, le fait de donner libre cours à ses émotions crée un lien très fin entre le pathos de Georges et celui de Marie dans *Je m'appelle Marie*. Tous les deux, ils essaient de communiquer avec l'enfant perdu –et retrouvé- :

Georges : Il y a si longtemps que je ne t'ai pas regardé dormir. Tu vas sentir la chaleur de mon regard sur toi, tu vas t'éveiller. Comme quand tu étais petit.

(Lejeune, 2000 : 24)

Jusqu'à ce que nos regards se croisent, j'ignorais que l'enfant de mon cœur et de mon esprit devrait me passer par le ventre pour venir au monde...Je sais seulement que je participe à l'avènement de l'inespéré. (Lejeune, 2005 : 313)

Le dialogue à deux chez Lejeune –fondé sur la contraposition de l’homme et de la femme, du père et de la mère, du frère et de la sœur, du fils et du père- sert à rendre plus évidente la scission polarisante dont elle accuse le patriarcat occidental. Lejeune tente de reproduire sur le plan formel la tension inhérente à la formulation d’une pensée féminine émancipée de celle de l’homme. Chez elle, les personnages se confrontent suivant le patron dialectique. Reprenant un modèle dualiste similaire à celui que le marxisme considèrerait comme le moteur de l’évolution historique, celle du maître et de l’esclave, Claire Lejeune porte sur la scène deux opposants. À la différence que dans cette dramaturgie, le moment de la transcendance venu, l’ancien dominé ne cherche pas à se substituer au dominant, mais à se fusionner avec lui. De ce point de vue, le rapport duel entre l’homme et la femme bloque ici la dichotomie sexuelle traditionnelle, en établissant un équilibre entre les forces de signe contraire.

La divergence initiale qui active la trame dramatique ne décrit pas chez Lejeune un vecteur exponentiellement montant. Il y a plutôt une progression presque imperceptible (la solidité de l’argumentation féminine et les réticences teintées de scepticisme que l’homme a à son égard créent un certain effet de paralysie, d’immobilisme). Ce qui n’empêche pas que, le dénouement des pièces impliquant un coup de théâtre, renverse l’enchaînement oppositif. *Ariane et Don Juan*, *Le chant du dragon* et *Les mutants* partagent une même formule de clôture. Soudain, la résistance masculine semble se dissoudre et les discours de l’homme et de la femme atteignent un point de convergence symbolique. Leurs paroles se fusionnent.

La découverte de la quadrature possible de la nature humaine inspire l’instant culminant dans ces propositions théâtrales. L’indivision par la communion langagière

préfigure le retour à la familiarité utérine du masculin et du féminin. C'est alors que la dichotomie sexuelle et la dialectique instaurée entre la mentalité patriarcale et matriarcale s'estompent en faveur d'un seul discours commun. L'identification finale de l'homme à la femme vient fermer le cercle des oppositions pour fonder un nouveau rapport qui n'est plus duel, mais triangulaire ou polyédrique. La résolution du conflit naît de l'incorporation de la nature autre au « moi » des identités dialogiques. L'intervention du tiers exclu (dont l'image physique est Diego dans *Le chant du dragon*) active cet éclatement de la formule binaire. La polarisation textuelle du théâtre classicisant est dépassée au profit d'un discours commun à l'homme et à la femme, qui rythment leurs voix divergentes en un exercice expressif collectif. La clôture des œuvres semble s'acheminer vers un monologue hypothétique, composé de la réunion de multiples voix harmonisées.

La dramaturgie de Claire Lejeune comporterait en soi un principe de contradiction sur le plan argumentaire. Bien que l'articulation des dialogues repose sur le rythme foncièrement binaire et classicisant analysé, l'écrivaine y laisse de la place aussi à l'innovation et à l'exploration esthétique. De même que sur le plan linguistique elle a manifesté un grand penchant pour les néologismes et les calembours brassés avec des lexèmes gréco-romains, sa conception de la trame hérite de ce particulier équilibre entre les modèles d'écriture traditionnels et les nouvelles formes théâtrales. Revenant sur les réflexions qui inauguraient ce chapitre –une fois constatée la portée sémiotique du dialogue en tant que forme- il est intéressant de décortiquer l'argument en tant que contenu narratif, au-delà de sa dimension de construction dialectique.

Si la norme aristotélicienne déterminait l'intervention de trois instances épisodiques pour le développement logique du récit (la fable), cette partition n'est pas toujours évidente chez Claire Lejeune. Le caractère très succinct de ses didascalies initiales –de simples esquisses de repérage pour le lecteur ou le metteur en scène- réduit les prolégomènes au déclenchement du dialogue. On est tout de suite confronté au discours d'un personnage (généralement féminin) qui introduit de forme abrupte sa pensée. C'est notamment le cas de la pièce *Le chant du dragon* (ainsi que de sa « Retaille») et de *Je m'appelle Marie*.

La pièce *Ariane et Don Juan* est assez particulière car elle comporte une mise en contexte beaucoup plus poussée, qui inclut non seulement la description sommaire de l'espace physique dans lequel se déroule la scène, mais aussi les personnages en situation. Tel est le cas aussi du texte *Les mutants*. Même si les annotations dans ce texte-ci ne sont pas très spécifiques, elles servent à nous faire une idée de ce que peut devenir l'action par la suite. Ainsi, « assise à la table, elle ferme le Livre, se lève et fait quelques pas» (Lejeune, 2004 : 53) est un indice valable pour l'avènement d'une péripétie.

On dirait alors que, chez l'auteure montoise l'argument théâtral est plutôt marqué par l'exposition *in media res*. Bien que cela soit fréquent dans la version représentée des textes dramatiques (la représentabilité exige un rythme expositif accéléré), une intensité majeure des didascalies aurait compensé aux yeux du lecteur la tendance à la présentation sans prélude de la polémique. La volonté performative du théâtre fait pour être joué exige des limitations du volume des dialogues, ce qui empêche la prolifération de récits proustiens où l'argument s'égare en réflexions

secondaires et en annotations-cadre plus propres, par exemple, d'un Buero Vallejo, par exemple (*La fundación*, 1974, en est un bon exemple).

La seule pièce qui s'écarte de cette tendance est *Ariane et Don Juan*. L'écrivaine y met en place des habitus hérités de la dramaturgie classique, avec une longue didascalie qui précède le début du dialogue. Pour ce qui est des autres textes, le spectateur ou le lecteur non familiarisés avec l'écriture de Lejeune sont plongés sans ménagement dans l'abstraction des premières interventions de personnages comme Elle dans *Les mutants* :

Elle – La dernière page de l'Histoire est tournée. La vraie vie commence. Ici et maintenant. Sur la scène où se représente depuis l'Antiquité, le meurtre de l'enfant-soleil. Je fais mes premiers pas au-delà de la tragédie.

(Lejeune, 2004 : 53)

Pourtant, l'ouverture du dialogue dans le reste des pièces est plus conventionnelle. On assiste à la rencontre de deux personnages qui entament un discours philosophique autour de questions diverses, ce qui reprend les dispositions de la dramaturgie la plus traditionnelle. Voyons, par exemple, le commencement d'*Ariane et Don Juan* :

Ariane est assise à sa table, éclairée seulement par sa lampe de travail.

ARIANE. *Elle lève la plume et s'interroge*

Et Don Juan ? Que va-t-il advenir de Don Juan ?

Don Juan sort de l'obscurité, entre dans le cercle de clarté.

ARIANE. *sursaute*

Vous ?

JUAN. Ne m'avez-vous pas appelé ?

(Lejeune, 1997 : 21)

La stylisation de l'introduction au drame (s'il en est question) accorde une relevance supplémentaire à son développement. L'alternance dans la défense des sociodécées respectives (celle de l'homme et de la femme, notamment) constitue le canevas de chacune des pièces. Comme dans le théâtre beckettien, chez Lejeune il n'y a pas d'action. Le mouvement ou la progression d'un point de vue spatio-temporel semblent être suspendus au profit de la création d'un cadre liminaire à valeur universelle qui abrite les échanges philosophiques. La dimension transformationnelle de cette dramaturgie repose davantage sur le contenu filé et son nuancement que sur la multiplication d'effets narratifs. Les personnages agissent, mais sans que cela produise un résultat matériel. La paralysie physique y règne tandis que la suractivité mentale se déploie.

La circulation des idées et l'enchaînement des oppositions créées entre les personnages se substituent aux changements et rebondissements des trames classiques.

On a l'impression que tout se passe à l'intérieur des protagonistes. L'action est purement cérébrale, psychique. Et cette condition est encore plus évidente lorsque l'on a affaire à un monologue intérieur libre (*Je m'appelle Marie*) ou lorsque l'écrivaine marque les coordonnées qui suivent dans *Ariane et Don Juan* :

Tout se passe dans l'imaginaire d'Ariane. Cet imaginaire est le labyrinthe des récits mythologiques masculins dont Ariane est prisonnière depuis la nuit des temps. [...] Lorsque le rideau se lève, il vient de se produire dans l'imaginaire d'Ariane, un désastre qui va précipiter la fin de l'histoire patriarcale. (Lejeune, 1997 : 18)

La parole, le concept est en avant de sa matérialisation. La pensée et son évolution attirent toute l'attention de l'auteure. D'où un travail titanique sur le langage et sur la syntaxe, ainsi que le goût pour le remaniement du sémantisme et de la terminologie. Le côté linguistique requiert un soin spécial face à l'articulation des péripéties de la trame. En fait, celle-ci est d'habitude assez simple en ce qu'elle n'est pas bifurquée vers d'autres histoires parallèles ou tangentielles. Au-delà des formes qu'il adopte et de l'articulation sur le plan dialogique, le thème de base est le procès du patriarcat et la transition idéologique à l'utopie fraternelle.

Contrairement au théâtre de l'absurde, la dramaturgie de Claire Lejeune ne s'intéresse pas à la démystification du pouvoir du langage. S'ils partagent leur désintérêt pour l'action au sens traditionnel, ils ne coïncident pas sur le poids qu'ils accordent aux

mots en tant qu'outils pour appréhender la réalité. Tandis que Beckett et ses adeptes ont cherché un langage fondé sur l'aphasie, l'équivoque et la faillite communicationnelle, Lejeune tient énormément à l'efficacité du dialogue. Sans expression, il n'y a pas d'espoir pour les femmes et toutes les figures de l'altérité qui s'y identifient. En fait, on peut appliquer à ces deux formules théâtrales la distinction que Sylviane Bonnerot opère entre les héros beckettien et ceux de Vauthier. Elle considère (1971 : 206) que :

Dans une sorte de délire verbal, le héros de Vauthier poursuit la quête de l'incommunicable. Il se bat contre ses propres fantasmes, tente de se révéler et de sortir de son néant par la magie des mots. Contrairement aux personnages de Beckett, il n'existe que par la parole et par comparaison avec l'autre lui-même qu'il a été ou qu'il aurait pu être.

Face au manque d'une véritable activité qui marque des changements du rythme dialogique, on assiste à un développement dramatique linéaire. Il ne varie qu'à la toute fin des pièces, lorsque la résolution du conflit dialectique s'annonce. Le lecteur ou le spectateur assistent alors au déclenchement d'un événement qui estompe cette cadence et qui décrit une intensité montante vers la fin du drame en question. Tel qu'on l'a précisé au début de ce chapitre, il n'y a pas chez Lejeune de grands coups d'effet ou de coups de théâtre. Cet incident qui vient interrompre la dynamique de progression stable est une conséquence qui, sans être forcément attendue, est en quelque sorte nécessaire ou inévitable. La force des révélations entre l'homme et la femme impliquent de façon inéluctable des changements dans la perspective masculine. Seule un de ces

déclencheurs comporte une nuance fictionnelle qui provoque son étrangeté par rapport à la logique ordinaire : l'accouchement symbolique de Lui.

Paradoxalement, les points d'inflexion qui activent les sommets de la tension argumentative dans ces textes sont d'une fugacité surprenante. Lejeune ne fait que les ébaucher. Deux ou trois lignes suffisent à recréer les conditions de l'événement transformationnel. Cela peut obéir au désir de mettre en valeur les phases principales de la transformation subie par les protagonistes. Elle s'intéresse surtout à la métamorphose idéologique qu'ils ont expérimentée. La pièce représente le processus même de l'évolution. Au fur et à mesure que les répliques se succédaient, l'homme et la femme (ainsi que la femme avec elle-même) rapprochaient leurs positions. Le moteur de la crise finale ne serait donc qu'un outil au service de la transformation. L'heure de l'accouchement de Marie en est un exemple très éloquent :

Silence

[...]

Le passage du col sera douloureux.

Cette nuit, je suis passée sans transition de la réalité bienheureuse du dedans à celle du dehors. Je m'y suis brutalement heurtée à ton absence. J'étais en manque d'ivresse.

La souffrance fut énorme. Je l'ai surmontée en m'abandonnant sans retenue à sa voracité.

Ce matin, je fais mes premiers pas hors de l'envoûtement.

(Lejeune, 2005 : 320)

Le contraste entre les formes verbales utilisées dans la première phrase et la suite du texte est très significatif. Le futur exprime une potentialité, l'avenir. Le passé reflète une expérience déjà vécue. Entre ces deux instants, c'est à nous d'insérer la venue joyeuse de l'enfant-soleil dont elle est enceinte.

Une fois introduite la seule soi-disant péripétie, la conclusion est inévitable. La conclusion du dialogue coïncide avec la stabilisation de l'intensité argumentative. La pacification du conflit initial produit une nouvelle diminution de la tension dramatique. Le bouleversement appliqué par le coup de théâtre qui défait le nœud de la trame est mitigé par une sentence finale sur un ton remarquablement plus optimiste que celui des répliques en général. En fin de compte, on ne peut pas oublier que l'on est dans la représentation d'une utopie, donc d'un rêve joyeux : « *au-delà, tout peut nous arriver. Sauf le malheur* », dit Marie (Lejeune, 2005 : 326). Son exclamation est complémentaire de celle d'Hélène:

le possible, je viens de le voir émerger comme une marée blanche
déferlant silencieusement sur le blanc de ma page. Une sorte de flux blanc sur
blanc dont il me faudra révéler les noirs par le travail de l'écriture, faire de ce
flux de possible une partition contrastée, nuancée, à laquelle il me faudra trouver
une langue, un rythme, un ton... (Lejeune, 2001 : 612)

*La mythologie revisitée ou comment les mythes articulent-ils
l'argument théâtral*

Le mythe, articulateur des cosmovisions humaines

Le Nouveau Petit Robert (2004 : 1703) définit le mythe dans sa première acception comme un « *récit fabuleux, transmis par la tradition, qui met en scène des êtres incarnant sous une forme symbolique des forces de la nature, des aspects de la condition humaine* ». Originaire des sociétés antiques, c'est la clé de voûte d'un système d'organisation sociale primaire fondé sur la recherche d'une médiation symbolique entre l'être humain et l'état de nature. Pierre Brunel (1999 : 14) lui accorde un caractère fondateur, en estimant qu'il « [...] *raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements »* ». Le mythe, la fable ou la légende sont trois versants d'une même ambition universelle chez l'individu : celle de maîtriser la peur associée à la prise de conscience de son libre-arbitre et à la fascination du milieu naturel hostile.

Ce sont des récits fictionnels de type symbolique, voire allégorique. Très souvent, ils ont été formulés comme le support oral –transmissible de génération en génération– soit de certaines considérations à la portée générale sur la condition humaine (c'est le cas du mythe d'Icare, qui exemplifie la modestie et la modération au plus pur style de l'*aurea mediocritas* médiévale), soit du code de valeurs à l'œuvre dans un cadre social déterminé (dont les histoires de saints bénévoles).

D'emblée, ils ont servi à formuler à l'aide de mots les phénomènes externes observés par les premiers humains doués d'une certaine capacité cérébrale. Par l'élaboration d'un récit accordant la responsabilité de la création des êtres animés ou inanimés à une entéléchie aux contours indéfinis (que ce soit le démiurge, les divinités monothéistes, etc.), l'individu se soustrayait à l'empire de la physique et de la biologie dont il n'avait pas encore appris les lois. L'explication d'événements spontanés étrangers à la volonté humaine exigeait un effort interprétatif.

Le manque d'indices les obligeait à se fournir des proto-théories mythiques et mystiques au moyen desquelles remplir les trous que l'observation naturelle leur offrait. Le sentiment de la disproportion entre la physis humaine et la magnitude de l'environnement leur provoquait une telle angoisse qu'ils ont cherché à la maîtriser symboliquement ne fut-ce qu'à travers la formulation d'histoires fantastiques. Par le biais des mythes, ces individus ont commencé à dénommer leurs réalités présentes et passées, fondant une antériorité symbolique. Le mot, la fable, ont le pouvoir d'identifier, de catégoriser. Grâce au recours de la description imagée de l'entourage immédiat et lointain, l'être humain a appris son milieu. Car la fable et le merveilleux créent un espace d'étrangeté qui permet non seulement d'accéder à un seuil cognitif rassurant, mais –ce qui est le plus important- à des mécanismes très fins de transmission de l'héritage culturel du groupe⁵².

⁵² On ne doit pas oublier que la notion d'alphabétisation et d'instruction publique sont deux produits de la modernité et que, dans les sociétés antiques, rien qu'une minorité de privilégiés (des hommes notamment) avaient accès à des sources de connaissance. La culture était une abstraction détenue par les forces vives. L'établissement d'un réseau de contrôle et de cohésion sociale passait par la promotion de mécanismes qui, d'une façon très subtile, contribuaient à la pédagogie de la communauté. La composante symbolique y a joué un rôle essentiel. L'écriture et la lecture n'étant pas à la portée que d'une élite, l'enseignement visuel s'imposait avec force. Et cela ne passait pas seulement par des images et des dessins plus ou moins rudimentaires qui illustraient des concepts comme le culte de la fertilité (voir la Venus de Willendorf, par exemple) ou les représentations sculpturales dans les temples (dont les

La configuration du mythe est à mi-chemin entre le réel et le fantastique, de même que la légende. Il y a toujours un élément de réalité, un écho de vraisemblance. Bien qu'il utilise des éléments du fantastique, le mythe garde un substrat d'une certaine cohérence par rapport à la société dont il est issu, ce qui permettrait à ses récepteurs de le décoder et d'appliquer sa morale dans des situations concrètes. La distance non seulement temporelle, mais surtout intellectuelle, entre le cadre de production du récit mythique originaire et l'âge contemporain inhibe cette identification. Si dans le passé c'était le côté illustratif de l'histoire qui prédominait, maintenant c'est plutôt la dimension ludique, de rêverie, du mythe qui est mise en avance dans notre imaginaire.

Il serait très difficile de dresser une liste exhaustive des récits légendaires universels. Il est même compliqué de les indexer même dans un cadre géoculturel déterminé. Pourtant, il est possible de les diviser dans notre société en deux grands groupes suivant les actants et les motifs auxquels ils ont recours. En principe, on peut opérer une distinction assez nette entre ceux qui ont une origine païenne et les chrétiens (et religieux en général). Ainsi, ceux-ci reposeraient sur la tradition hébraïque, prenant comme point de départ des anciennes compilations d'histoires qui ont donné lieu aux volumes qui composent le livre sacré de la Chrétienté : la *Bible*. Les autres théologies (tel que le bouddhisme, l'islamisme, le judaïsme, etc.) répondent aussi à ce patron. Les personnages qui y sont représentés sont des envoyés des divinités, des hommes et des

célèbres frises du Parthénon). Bien au contraire, ces fondements civiques et moraux étaient appris au moyen de l'écoute et de la répétition des récits légendaires. Le pouvoir évocateur de la matière littérisée, transmise à l'oral à l'aide d'une mise en scène plus ou moins poussée (accompagnement musical, théâtralisation, etc.), rendait plus spectaculaire et frappant le contenu présenté. L'intériorisation des mœurs communautaires, des droits et des devoirs, devenait alors plus aisée. De ce point de vue, le mythe est un macro-signe linguistique. C'est un support touffu de fils significatifs qui, reliés, produisent une image. Ou, comme le dit Roland Barthes, « *le mythe* » est « *un message* », et « *un système de communication* » (cité par Fessier, 1998 : 28).

femmes consacrés au culte, c'est-à-dire des témoins. Ce sont des leçons de vie adressées aux fidèles qui veulent pratiquer l'orthodoxie de la foi. Ils incarnent la perfection atteinte par la soumission et par l'observation des lois divines. De l'autre côté se situent les mythes païens, qui comportent des éléments panthéistes et des vestiges de cultes antérieurs à l'essor des religions monothéistes, ainsi que des références à la sensualité, notamment.

Malgré les divergences structurales apparentes, une étude plus approfondie nous découvre que les mythes païens comme les religieux sont reliés par une espèce de tendance à l'osmose de leur substrat thématique. En fait, les grandes histoires de l'humanité partagent très souvent une même orientation civique et/ ou philosophique. On n'a qu'à proposer une analyse comparatiste entre des récits tirés de chacune des traditions, comme c'est le cas de la confrontation entre l'individu et la divinité représentée et par le défi de Prométhée aux dieux olympiques et par l'épisode de la Chute au Paradis. Ce sont deux exemples des conséquences que peut entraîner la contestation des lois et des mœurs établis au sein de la communauté. Au-delà des nuances spatio-temporelles et symboliques, les similitudes sont remarquables. Car, très souvent, la superstition, la magie, la croyance et la foi ne sont –n'ont été- que des issues également valables aux questions innées qui tourmentent l'esprit humain et qui le distinguent du reste des animaux non-rationnels. La mobilité des groupes sociaux au cours des siècles a aussi permis l'échange de rituels et de théories, qui ont continué leur évolution et leur brassage avec les fondements idiosyncrasiques de la communauté cible. L'expansion et la parenté des traditions mythiques sont telles que les travaux de Vladimir Propp sur le conte traditionnel russe ont pu être appliqués aux non seulement

aux récits russes, mais aussi à ceux du nord de l'Europe ou de la Méditerranée. De même, on retrouve des cultes païens aux solstices qui coïncident dans le temps avec la chronologie du Christ, ce qui n'est qu'une autre trace de l'assimilation entre les deux sources explicatives.

Le champ artistique et le mythe comme source

À l'heure présente, quel rôle les fables et les mythes jouent-ils dans les sociétés contemporaines ? Tel qu'on l'a préalablement devancé, ces récits sont très intimement liés au cadre socioculturel et historique dans lequel ils ont été élaborés. Une lecture en contexte peut différer sensiblement de l'interprétation actuelle. Et du décalage entre le monde mythique qui les assumait pleinement et la modernité est née une certaine corruption de leur signification de départ. Les histoires légendaires sont parfois devenues des éléments fantastiques, féeriques, qui n'appartiennent plus à la dimension du quotidien. Bien au contraire, elles ont souffert d'une progressive spécialisation, dans l'imaginaire littéraire et dans les fictions dépayantes aux échos historicistes. Il s'y est opéré ce que Pierre Nepveu (1983 : 92) appelle une « *transition d'un ordre social gouverné par le mythe à un autre où régit l'idéologie* ». Le développement technologique, le progrès industriel et les avancées scientifiques ont jeté de la lumière sur les brumes de la méconnaissance et la fascination naturelle. Peu à peu, le mythe a perdu son pouvoir épistémologique pour devenir un cliché, un recours stylistique, un outil esthétique ou le substrat d'une certaine littérature fictionnelle. Le monde moderne

s'est coupé des mythes et de leur interprétation au fur et à mesure que la notion de sacré a perdu de l'intensité.

Pourtant, on constate que les mythes à plus grande diffusion (ceux tirés de la tradition biblique, grecque ou romaine et qui nous sont parvenus grâce à des auteurs classiques comme Homère, Sophocle ou Virgile) gardent toujours un taux variable d'actualité. Leur intérêt pour les valeurs universelles de la condition humaine les rend encore valables, ce qui a motivé des vagues intellectuelles progressives visant la réhabilitation, la récupération et la réinterprétation d'éléments mythologiques. Ceux-ci ont exercé une influence plus que remarquable sur des mouvements artistiques européens comme la Renaissance⁵³ et l'Humanisme (si Giotto, Masaccio ou della Francesca sont célèbres par leurs peintures sur des épisodes religieux, la sculpture d'un Bernini est foncièrement marquée par l'hellénisme). Face au triomphe de cet art détourné de Dieu, le Baroque et la Contreréforme religieuse ont produit des manifestations culturelles partout en Occident qui exaltaient la pitié et qui mettaient en valeur des motifs de la tradition chrétienne. La prolifération de Piétés en sculpture (dont celles de Michel Ange, notamment l'inachevée Pietà Rondanini) et de crucifixions en peinture (celle du Gréco, par exemple) en témoignent.

En fait, on peut dire que à chaque période historique correspond une façon propre d'aborder l'influence des mythes, en les exaltant ou en les reléguant au plan de l'imaginaire. L'art contemporain –toujours en quête d'un au-delà significatif et formel– continue à exploiter la charge sémiotique qui y est associée. Les mythes anciens sont

⁵³ Pour un panorama plus approfondi de cette tendance et de ses manifestations, je suggère la consultation de l'œuvre de Diane Kelder *Pageant of the Renaissance* (1969).

une source constante de reprises en littérature comme en peinture ou en sculpture. Ils sont d'une grande productivité (Paul Gorceix -1995 : 35- parle de « *la ductilité du mythe* » par rapport à celui de la Mélusine). Mais les artistes ne se plient pas à la reproduction linéaire du mythe. Alors, « *comment retrouver une dimension symbolique dans le cadre de sociétés où il n'y a plus de mythes vécus ?* », se demande Monique Borie (1989 : 25). Il ne s'agit plus de reproduire l'iconographie ancienne à la lumière de notre siècle. Bien au contraire, on cherche à se l'approprier, à la moderniser. Le mythe est observé du regard polyédrique des arts du XX^{ème} et du XXI^{ème} siècle. Ce qui en résulte est davantage un instrument subversif que pédagogique.

Il va de soi que l'intérêt de cette re/création, de cette ré/invention mythologique est complexe. Tout dépend de la manière dont le dramaturge modifie la structure du mythe traditionnel : il doit introduire des nouveautés, trouver des « décalages », mais faire en sorte que l'histoire reste reconnaissable, et totalement identifiable –complètement universelle. (Fessier, 1998 : 23)

Il y a soit un désir esthétique d'exploration du mythe comme source, soit une volonté critique de s'attaquer contre le contenu nuancé par son exégèse traditionnelle. Il est donc révisé, subverti, regardé d'un œil très souvent méfiant. Il devient un cliché thématique et alors on l'évoque sans trop l'approfondir. On le déchire ou on cherche à l'orner. Le mythe et la légende ne revêtent plus l'auréole de sacralité mystificatrice que lui accordait son rôle de médiateur entre l'individu et son milieu. Il a été définitivement démystifié, banalisé.

Bien que le rapport entre le récit mythique et la littérature soit long et fructifère, je restreindrai mes réflexions à la production contemporaine à l'écriture de Claire Lejeune. Je suis avec Pierre Brunel (1999 : 99) en ce que « *le théâtre a toujours été sollicité par les mythes, ou il les a toujours sollicités* ». Et la dramaturgie moderne, cet espace privilégié d'expériences à tous les niveaux, ne fait pas exception. Il faut rappeler que « *pour ce théâtre, qui veut redevenir instrument privilégié de régénération de l'histoire et du quotidien, la question du mythe devient essentielle* » (Borie, 1981 : 12). Le mythe dans la dramaturgie du XX^{ème} siècle a servi à véhiculer une certaine angoisse significative, en lutte d'emblée contre l'absurde et le sentiment de néant.

Le théâtre mythologique contemporain exprime donc bien *une nostalgie de la signification*. Et, paradoxalement, ce sont bien les mythes grecs et les modèles latins que Sartre, Anouilh et Camus vont utiliser pour redonner une cohérence sémantique à l'existence. (Fessier, 1998 : 99)

Chez les écrivains antérieurs, le mythe recouvre une nouvelle dimension politique, engagée, qui invite à la réflexion poussée. On a, par exemple, « [...] *Un Faust*, datant de 1985. Louvet y réécrit le mythe de Faust à l'aune de ses préoccupations idéologiques » (Bertrand et alii., 2003 : 462-463). Plus que jamais, « *le texte dramaturgique est donc bien une parabole –aussi énigmatique que le Sphinx dont parle Jean Cocteau* » (Ibid. : 42). Ce retour en arrière vers les sources les plus lointaines de la dramaturgie occidentale n'est qu'un exercice de perspective. Il s'agit de

revenir aux origines, de retrouver l'essentiel pour faire du nouveau. Cette forme *sui generis* de purisme thématique coïncide avec le rythme des cycles artistiques.

De temps en temps, s'impose un mouvement de recul qui sert à fournir aux nouveaux créateurs des outils alternatifs dans leur quête différenciative. Le rejet de l'antécédent au profit du plus-que-parfait est une stratégie assez commune dans ce processus. Ainsi, Antonin Artaud (1978 : 25) était de l'avis que « [...] *la Révolution la plus urgente à accomplir est dans une sorte de régression dans le temps ...* ». Mais cette aventure mythique qui a tant animé le théâtre depuis la deuxième moitié du siècle passé comporte un risque supplémentaire : la comparaison inévitable avec le référent originel. Le spectateur et le lecteur gardent une image très vivide des textes classiques qui ont offert la version littéraire de personnages légendaires comme Œdipe, Phèdre, Faust ou Don Juan. L'écart entre cette version et le remaniement moderne peut bouleverser le récepteur le plus conservateur et ce sentiment peut nuire à la compréhension du message dramaturgique.

La thématique classicisante de ces pièces ne puise pas seulement dans le monde gréco-romain. Très souvent, elles trouvent l'inspiration dans les récits tirés des textes sacrés. Le déicide symbolique exécuté par Friedrich Nietzsche (« *Dieu est mort. Vive le surhomme !* ») n'est que la trace la plus extrême de la tendance moderne et contemporaine au triage des principes théologiques à la lumière de la raison objective. La progression en Occident des systèmes sociopolitiques laïques n'a pas mitigé l'intérêt pour la métaphysique déontologique. Et le théâtre a été un espace privilégié de débat et de recherche d'issues soit à l'angoisse nouvelle de l'individu affranchi de la tutelle divine soit à ce même nihilisme. « *Un peu comme Gérard de Nerval, au XIX^e siècle, les*

dramaturges contemporains cherchent à comparer d'antiques vérités religieuses. Ils font de nouvelles expériences théologiques –et parviennent ainsi à « trouver du nouveau» » (Fessier, 1998 : 57). Et cette nouveauté est le moteur de la visibilité en littérature.

À part les dramaturges préalablement mentionnés (Anouilh, Sartre, Louvet, Camus, etc.) –et bien d'autres moins connus du grand public-, le retour aux mythes est une constante dans le théâtre féministe contemporain en France comme ailleurs. Jan Montefiore (1987 : 55-56) le définit comme une *« issue ... parce que ce matériel est traditionnel en même temps que puissant [...] »*. C'est Hélène Cixous qui s'y est le plus intéressée (elle a cultivé un certain penchant pour le mysticisme et l'anthropologie dans ses œuvres, dont *La prise de l'école de Madhubai*), mais Denise Boucher (*Les fées ont soif*), Jovette Marchessault (*« sa réécriture de mythes et de l'histoire est une pratique de « ré-appropriation », « d'auto-légitimation » »*, d'après Mauguière -1998 : 1042-) ou Claire Lejeune elle-même s'y sont attelées également. Cixous conçoit le support mythique comme une ressource qui contribue à mitiger l'absence d'un symbolisme contemporain capable de faire passer des universels éthiques. De ce point de vue, elle coïncide avec notre auteure qui, comme le dit Marie-France Renard (2006 : 76-77) :

et, pour nous en apprendre plus sur notre être limité, notre identité, ou notre position ontologique dans le monde, [elle a] choisi, comme Michèle Fabien ou Henry Bauchau, un théâtre qui fait revivre les mythes, s'échappe de l'illustration immédiate, s'éloigne de l'accidentel pour convoquer l'essentiel.

La portée du mythe dans l'écriture lejeunienne

L'analyse détaillée de la portée du mythe dans l'articulation de la trame chez Lejeune nous montrera à quel point son approche du fait théâtral est similaire à celle des auteures antérieures. Le recours à la mythologie est une constante dans l'écriture de l'écrivaine belge au point qu'il en est devenu une caractéristique transversale. Chez elle, il s'agirait de « [...] *réhabiter poétiquement les mythes les plus originels, afin qu'ils aient lieu de s'écrire dans une langue actuelle* » (Lejeune, 2001: 612). Et, même si ses considérations recouvrent un ton ironique, le personnage de Don Juan est très éloquent à ce sujet lorsqu'il soutient : « *j'ai toujours cru que mythologie et poésie étaient complices...* » (Lejeune, 1997 : 61). Ainsi, il y a des références tirées de différentes traditions légendaires dans ses essais comme dans son théâtre, ce qui témoigne de la grande productivité sémiotique et esthétique qu'elle accorde aux mythes.

De ce point de vue, on peut parler d'un éventail commun, supra-générique, de mythes qu'elle reprend sans cesse et qui contribuent à animer et à nuancer sa philosophie de l'état fraternel. En effet, il est difficile de décortiquer les traces mythologiques de sa dramaturgie sans s'appuyer sur ses textes essayistiques. Le caractère narratif de ceux-ci permet un développement plus poussé et complexe de la réflexion, tandis que dans le théâtre le mythe est un écho plus ou moins retentissant qu'il faut dénouer parmi le réseau de types, de situations, de dénominations ou de motifs intertextuels qui y sont à l'œuvre. On a affaire surtout à des hommes et des

femmes qui ont contribué à l'instauration et à la légitimation du patriarcat face au matriarcat ou à des femmes qui ont exercé une certaine résistance à cette domination.

Si dans les textes essayistiques de Lejeune l'usage de références mythiques est un apport intertextuel qui vient nuancer et exemplifier de façon plus plastique le sens de la réflexion, cela acquiert une dimension supplémentaire dans sa dramaturgie. Là où l'action n'est qu'esquissée, estompée et cantonnée à une évolution purement linguistique, le filage dans les textes de motifs du légat iconique occidental traditionnel active une charge culturelle et symbolique à ne pas négliger. Le mythe rappelle une histoire, avec des personnages et des situations, des contextes ou des histoires-cadre, ainsi qu'une morale finale. Tout est récupéré à leur seule mention. Même si Lejeune ne se sert pas du récit dans sa totalité, son contenu global est condensé lorsqu'elle emprunte le prénom d'Ariane ou celui de Georges, par exemple, pour nommer ses personnages. Le mythe transperce à travers ce théâtre accorde donc de la solidité à des trames foncièrement abstraites, intellectuelles.

Chez elle, le mythe est instrumentalisé. Le contenu des dialogues, les non-dits, les silences, sont implicitement remplis par les réminiscences symboliques inhérentes aux échos mythiques. Car en effet, le mythe est en soi une trame indépendante. L'absence de péripéties au sens propre du terme est ici compensée par l'activation de références et du cadre actantiel que celles-ci contiennent. Il y a une cohabitation de deux sources argumentales : celle créée par l'écrivaine et celle empruntée à l'histoire ancienne. Cela produit une espèce de dédoublement argumentaire.

Si la métaphore est le support fondamental du langage chez Claire Lejeune, le mythe n'est pas moins important. Il est à la construction de l'argument ce que l'analogie est au remaniement du discours. Suivant le critère d'Artaud (cité par Borie, 1989 : 114), on pourrait alors considérer que « *le langage des mythes c'est le symbole, l'allégorie. L'allégorie se manifeste par des signes. Il y a un langage de signes qui fait partie de la technique plastique et du décor de la tragédie* ». Chez Lejeune, ces deux instances théâtrales possèdent une charge sémiotique remarquable.

Pourtant, tandis que la métaphore s'insère dans une longue chaîne significative à laquelle elle transfère son contenu individuel (le contenu associé à la figure paternelle, par exemple, sert à nuancer l'aperçu général de l'allégorie fraternelle), le mythe s'érige en *background* de la trame. Il tisse un fil argumentaire secondaire, celui qui résulte de son identification de la part du récepteur. L'histoire légendaire se superpose alors au message déclaré dans la pièce de théâtre. Chez Lejeune, la métaphore comme le mythe sont deux ressources qui affectent le plan des formes comme celui du contenu. Mais à la différence des références mythologiques, ses figures analogiques –en tant qu'éléments d'une formulation poét(h)ique particulière- exigent une médiation qui facilite leur interprétation. Le cliché culturel qu'est l'élément légendaire rend plus aisé son identification non-médiate et autonome.

D'autre part, le mythe complète la configuration du personnage. Si celui-ci est défini par rapport au langage et à son interlocuteur, son identité est davantage nuancée par la dimension métaphorique que Lejeune lui accorde en tant que type théâtral. Le mythe n'est qu'une autre facette supplémentaire de la lecture symbolique ou analogique des protagonistes de ces ouvrages. C'est l'armure du personnage, son squelette, son

substrat. La référence légendaire que certains d'entre eux cachent sert à les encadrer, à les situer. Elle leur accorde un espace significatif de départ. Ariane est alors la femme médiatrice par excellence, consacrée à aider son Thésée particulier. Et, chez Lejeune, elle aidera Don Juan, ce qui correspond à sa nature. Tout comme Valentine Saint-Point (1913 : 44) l'avait préconisé, « *la femme qu'il faut réaliser à la scène sera la fille moderne d'Ellen, de Morgane, de Sarah, [...] qui, dans de sublimes gestes et en divines paroles, l'ont annoncée* ».

Ainsi, dans le théâtre de Lejeune, les motifs tirés de la tradition chrétienne peuvent revêtir deux apparences. Soit ils sont directement incorporés aux dialogues des protagonistes et ils fonctionnent alors comme des références culturelles qui activent un sous-texte de nature intertextuelle, soit ils sont utilisés dans la sphère de la création des personnages. On parlerait alors de héros qui constituent des préfigurations plus ou moins évidentes des figures mythiques.

Mais l'écrivaine ne se borne pas à tirer profit du mythe dans sa dimension linéaire. Elle tient aussi à le subvertir, voire à le détruire. Elle s'engage dans la relecture critique des grands mythes occidentaux d'origine religieuse ou païenne. Pour ce faire, elle porte sur la scène des personnages inspirés des histoires bibliques qui, chez elle, réussissent à déplier des conduites dissidentes par rapport à celles-ci. C'est le cas de Marie, que l'on verra en détail.

C'est au spectateur/ lecteur de franchir le créneau qui s'ouvre alors entre le mythe et le résultat de sa démystification. La distance entre l'un et l'autre parle de l'évolution de la pensée, du dépassement des anciennes contraintes, du chemin qui vise

la disparition des stigmates et des catégories d'origine chrétienne. Car ce théâtre comme « *la poésie des femmes d'aujourd'hui crée du **nouveau** en faisant feu des grands mythes qui structurent l'imaginaire occidental... Elle ne se contente pas du **renouveau** de leur mise en scène* » (Lejeune, 1997 : 34). En ce sens, l'écriture de Lejeune répond à ce que Raija Koski (1999 : 112) applique à Bersianik :

La reconstruction des méta-narratives masculines historiques constitue un acte de révolte éventuellement conçu pour réintroduire les femmes dans l'Histoire en récupérant leurs mots de l'obscurité et en les réinscrivant dans son histoire [à Bersianik] à travers un langage qui reflète des valeurs centrées sur la femme.

La présence du mythe, même s'il n'est convoqué qu'à travers le nom du personnage, produit un effet d'hypertexte à hypotexte. C'est une source inépuisable d'intertextualité chez Claire Lejeune. L'emprunt de références, de citations, de références non déclarées n'est pas seulement une façon de compléter et de nuancer le contenu littéraire. C'est surtout une source de légitimation intellectuelle et artistique pour l'écrivaine. Soit pour les contester, soit pour les faire siennes, Lejeune s'insère dans un débat d'idées très complexe. En fait, on pourrait considérer qu'en reproduisant des éléments tirés de la tradition mythique occidentale, elle reprend aussi une partie remarquable de la portée pédagogique des histoires utilisées. Car, en fin de compte, ses métaphores théâtrales et sa révision des mythes ne sont-elles pas deux voies alternatives à l'exposition essayistique de l'utopie post-patriarcale ?

Dans sa dramaturgie, la parole est en avant en tant que véhicule de la théorie du fraternel. Et le mythe, cette allégorie magnifique, y fait passer des idées sous-jacentes. Telle est le poids de la mythologie dans ses textes que Claire Lejeune s'est servie de la voix des personnages pour en parler. Cela active un effet de récursivité, de méta-théâtralité, très intéressant. Le héros qui parle des mythes est donc en train de parler de lui-même, de s'analyser. Pourtant, le degré de son développement textuel n'implique pas l'estompement du regard critique que l'écrivaine porte sur lui. C'est Claire Lejeune qui parle lorsque le personnage d'Ariane dit :

ARIANE. Je ne suis ni mythophobe ni mythomane. Briser créativement un mythe, c'est le briser du dedans. S'y lover comme dans un œuf dont il faudra rompre la coque, le terme venu. En ce sens-là, oui, je suis joyeusement mythoclaste !

(Lejeune, 1997 : 62)

Paradoxalement, le mythe –davantage le religieux- a à son avis un côté obscur, suspect, qui correspond au rôle d'instrument légitimateur d'une sociodicée civilisatrice. Il est à la base de la pédagogie du patriarcat comme il l'a été à celle du matriarcat antique. En ce sens, elle se propose de le reprendre, de le récupérer, mais non plus pour en faire un garant des certitudes universelles comme c'était le cas d'un Sartre ou d'un Anouilh. Bien au contraire, elle y revient pour le détruire de l'intérieur. Si « *le dire poétique de Claire Lejeune [...] profère et profane à la fois* » (Quaghebeur, 2000 : 210-

211), son théâtre mythique s'attaque aux grandes images fondatrices de l'ère phallocratique.

Elle propose une approche endogène de l'imaginaire traditionnel pour mieux signaler du doigt ses carences. Car en effet, à la croisée de la fratrie, « [...] *les réponses à trouver pour le futur d'un art ou d'une culture en crise exigent, paradoxalement en apparence, un retour aux origines, qui se fait souvent détour par l'Autre* ». L'exploration des mythes par Lejeune ouvre ainsi une voie alternative aux schémas dichotomiques traditionnels qui annulent, qui excluent, la voix du Tiers. De la mise en question ou de la ridiculisation des piliers de notre pensée est née l'iconographie lejeunienne, paradoxalement iconoclaste.

L'utilisation concertée de certaines figures (Dieu, les dieux païens pétrifiés et, plus tard, le Commandeur, le Minotaure, Don Juan) s'accompagne d'une volonté de les pulvériser, de les expulser enfin, pour que puisse d'élever la voix d'une femme jusque-là muselée. Les représentations, indéfiniment renouvelée, de la Loi, de ses injonctions, de sa fixité, Claire Lejeune n'en supporte plus le côté prescriptif et répressif. Dehors despotique et instances punitives explosent littéralement devant ce désir démesuré d'être à soi-même sa propre cause et sa propre fin. (Bajomée, 1994 : 261)

L'intérêt que cette écrivaine porte aux mythes antiques est très lié à ses référents philosophiques et culturels. La lecture des grands penseurs de la tradition grecque (dont l'écriture est très familière à l'explication allégorique de la réalité et qui ont formulé des

théories autour de notions comme l'éternel retour, les quatre éléments essentiels de la nature ou le panthéisme) y a joué un rôle important. Mais on y devine aussi l'héritage de l'imaginaire belge de souche germanique, marqué par l'exploration de l'onirisme et de la fantaisie. En fait, il y a de nombreux exemples de manifestations artistiques qui prennent comme point de repère des mythes païens ou religieux. En Belgique, la prolifération de versions théâtrales sur l'histoire de Don Juan –qui sera analysée postérieurement- en témoigne. Même si la récupération des motifs légendaires classiques n'est pas exclusive de Claire Lejeune –nourrie par les expériences littéraires féministes comme par l'intériorisation des *habitus* littéraires belges-, le fait de se les approprier en remaniant leur contenu justifie leur analyse détaillée.

Une fois défini le rôle et la portée du mythe dans la dramaturgie de Claire Lejeune, il est temps de l'approcher directement à travers l'étude des textes. Quels mythes pour ce théâtre philosophique ? On constate qu'il y a un mélange de mythes d'origine païenne et d'origine religieuse. D'emblée, on pourrait considérer que le rapport entre ces deux sources mythiques n'est pas équilibré. Même si les références bibliques sont plus nombreuses, celles d'origine païenne sont foncièrement plus positives. Dans une perspective quelque peu manichéenne du substrat mythologique qu'elle utilise, Lejeune fait une distinction non avouée entre les échos religieux –aux nuances d'oppression, de négation et d'exclusion- ; et ceux païens –plus positifs, agglutinants, dignes-.

La cohabitation de motifs de signe contraire la rapproche de la perspective cixolienne sur le mythe. En fait, Lejeune est capable d'insérer et d'harmoniser dans une même phrase deux mythes appartenant à des traditions différents. Ainsi, le personnage

d'Elle est capable de brasser Orphée et l'Apocalypse. Tout comme Hélène Cixous dans sa « *mytho-utopie* », l'écrivaine belge crée un « [...] *lieu de rencontre des paradoxes, contribue également à imaginer un univers où les contraires cohabitent, pour le plus grand bien de la dynamique scripturale éclatée* » (Cauville et Zupancic, 1997 : viii). Voyons de plus près le traitement que des mythes comme la Sainte Trinité, la Vierge, Saint-Georges, Ariane, reçoivent chez Claire Lejeune. Pour cela faire, je propose une division thématique qui permette de mieux les systématiser.

Classement et caractérisation des références mythiques dans le théâtre de Lejeune

Les mythes d'origine religieuse

La doxa chrétienne est très présente dans l'écriture et essayistique⁵⁴ et dramatique de Claire Lejeune. Son empreinte est telle que l'auteure y a même recours pour la création des décors. En fait, la *Bible* est un élément fétiche dans sa dramaturgie. C'est le livre de chevet du personnage d'Elle dans *Les mutants*. La première scène de la pièce la montre lisant cette œuvre. Elle la laisse, puis elle la récupère à deux reprises. Elle en cite même quelques extraits. Le soliloque très court qui précède l'entrée de Lui

⁵⁴ En guise d'exemple, Labat (1990 : 1105) considère que dans *Âge poétique, âge politique* « *en effet, l'auteur s'en prend en des termes au vitriol à l'Écriture sainte qui aurait donné naissance à un système sociétal patriarcal, espace d'esclavage du féminin, où seule l'écriture permettrait à la femme de respirer* ».

est une espèce d'exercice herméneutique au sens étymologique du terme. Elle lit et interprète les Écritures. Elle décortique le contenu de l'Apocalypse et en fournit une interprétation personnelle :

Quand le septième sceau de l'Apocalypse se brise dans notre mémoire,
la femme solaire y transparaît parmi les ruines, enceinte du verbe originel. Entre
Elle et la bête l'alliance s'est renouée. (Lejeune, 2004 : 53)

Pourtant, Elle n'est pas le seul personnage qui s'intéresse à l'étude et à l'exégèse des enseignements bibliques. Hélène et Georges y font de nombreuses références, tout comme le jeune Diego. L'intensité du débat qu'ils entament autour de la question de la Chute première et de la connaissance le démontre. Moins explicite est le monologue de Marie, qui ne mentionne qu'en passant les grands mythes de la religion chrétienne. Lorsqu'il s'adresse à l'enfant qu'elle porte, Marie s'écrie :

Tu n'es pas de la lignée de Caïn, de la race des guerriers, des prêtres et
des marchands. Fils-époux de Lilith, enfant du paradis, tu es étranger à la
descendance d'Ève, tirée de la côte d'Adam par le Dieu mystificateur du Livre
des livres. (Lejeune, 2004 : 314)

En termes généraux, il faut dire que le traitement que Lejeune fait de l'Histoire Sainte est à mi-chemin entre la fascination et le rejet. L'auteure est foncièrement

critique avec la doctrine catholique et sa pédagogie de l'identité masculine et féminine. La notion de péché, de faute et de châtement lui font horreur. De la lecture de ses essais comme de son théâtre, on peut déduire que, d'après elle, la *Bible* est fondée sur le principe de l'exclusion, sur la scission et la honte. La femme en est la victime. Ce furent les harangues des hommes d'églises qui contribuèrent en grande partie à la diffusion et à l'intériorisation de la suprématie masculine. Le patriarcat occidental et la hiérarchie catholique ont constitué une alliance solide, se légitimant mutuellement. Car

l'écriture de Dieu et celle de la femme sont incompatibles. L'Écriture sainte est affaire de culture entre Dieu et les hommes. Affaire de *maîtrise et de possession de la nature*. Dieu interdit l'initiation des femmes aux mystères de l'Écriture. (Lejeune, 2004 : 57)

Si la réhabilitation des voix de l'altérité passe par la révision de toutes les instances répressives, les valeurs religieuses doivent être soumises à un long procès symbolique que Lejeune exécute par le biais de son écriture.

Paradoxalement, l'horreur qu'elle éprouve à l'égard des fondements dogmatiques chrétiens se transforme –positivement- lorsqu'elle approfondit la face cachée du récit biblique. Hors de son étape poétique, elle a entrepris de mettre en valeur des histoires tirées de la tradition des évangiles apocryphes. Son désir d'aller toujours un peu plus loin, au-delà des apparences et des lectures linéaires, l'a poussée à fouiller dans des narrations qui ont bouleversé quelques-unes des grands récits fondateurs de la

foi chrétienne. Les nuances que ces textes censurés introduisent dans l'histoire de l'Antiquité et du Nouveau Testament humanisent la mythologie religieuse, ce qui correspond à peu près à la volonté de démystification qui anime les ouvrages de Lejeune.

En un équilibre instable entre l'acceptation des motifs proto-bibliques et la récusation des stigmates tirés du Livre Sacré dans sa version définitive, l'écrivaine déploie une longue série de réflexions autour de l'impact que la religion a eu sur la formation des idiosyncrasies occidentales. Ses essais sont peuplés non seulement de références déicides dont se dégage un certain nihilisme, mais surtout de réinterprétations de figures féminines tirées de la tradition antique. Ainsi, il est intéressant de distinguer entre la caractérisation qu'elle fait des femmes et des hommes mythiques qu'elle reprend. Bien que les figures masculines soient moins abondantes – ils se réduisent notamment à Dieu le père et à Adam-, ils détiennent toujours des identités constrictives, répressives, brutales. Dans son Histoire patriarcale, Dieu le père est le bourreau et Adam est le complice nécessaire pour le châtiment rituel de la femme.

Dans cette scène décisive entre Dieu, le serpent, Ève et Adam, seul Adam se tait. Il ne parlera qu'après la faute, pour se justifier auprès de Dieu en accusant Ève de l'avoir tenté, qui elle-même accusera le serpent de l'avoir séduite. (Lejeune, 1993 : 68)

Les mythes féminins sont d'une certaine ambiguïté. Ils évoluent entre le bien et le mal, entre la conscience de soi et l'assomption de la domination masculine. Dans le but de mettre en valeur cette contraposition, l'écrivaine introduit des personnages symétriques, dont les correspondances sont facilement repérables. Ainsi, Lilith et Ève constituent un couple symbolique, côté pile et côté face d'une même monnaie, chez Lejeune. L'une incarne la conceptualisation de la féminité pré-phallocratique tandis que l'autre est l'exposante du remaniement de l'identité de la femme, devenue une entité dépendante, secondaire, annulée. Et elles s'insèrent dans le cadre de la révision critique de l'un des épisodes les plus célèbres du récit biblique : l'instant de la Chute première ou le mythe de la pomme et du serpent.

Elle nous servira à inaugurer le décorticage des échos de la tradition religieuse dans le théâtre de Lejeune. S'enchaînant les uns aux autres, on découvrira aussi les traces textuelles de la Sainte Trinité et de la Sainte Famille, de l'Immaculée Conception de la Vierge et du mythe de Saint Georges et du dragon. À l'origine, chacun de ces mythes comportait une charge symbolique très puissante, tout comme les remaniements de Lejeune contiennent des dispositions philosophiques et éthiques dont la portée dépasse de loin la dimension purement intertextuelle de la référence légendaire. Laissant de côté la dimension purement religieuse des motifs à étudier et en visant leur substrat anthropologique, j'essayerai de cerner de plus près les fils qui relient le théâtre de Lejeune à la mythologie chrétienne.

a.- La pomme et le serpent

Cet épisode est largement repris par Georges et Hélène dans *Le chant du dragon*. Pourtant, leur dialogue autour de la Genèse d'après la *Bible* est en quelque sorte l'héritier d'une réflexion philosophique initiée dans *Le livre de la sœur* (67-69). Celui-ci s'efforce de présenter l'envers de l'écriture dogmatique qui fonde le patriarcat occidental, en en produisant une sorte de pastiche ou de parodie. Elle révisé les fragments qui –à son avis- exemplifient le mieux la diabolisation de la femme de la part des instances du pouvoir bâties sur la légitimation religieuse chrétienne. Adam et Ève symbolisent pour Lejeune le stade primitif sur lequel a été engendré la scission entre l'homme et la femme, séparés par une lutte acharnée et non déclarée pour la connaissance. Voilà un fragment de cette théorisation qui synthétise l'essentiel de la relecture subversive que Lejeune fait des origines de l'humanité chrétienne :

À l'issue de cette scène deux alliances se forment : l'alliance Dieu-homme, du côté de la loi, donc du côté du bien ; l'alliance serpent-femme du côté de la transgression, donc du côté du mal. C'est sur ce clivage du symbolique et du diabolique que va se fonder la morale du Patriarcat judéo-chrétien. (Lejeune, 1993 : 68)

L'homme et la femme édéniques se sont bénéficiés de la bonté divine. Ils ont été érigés en maîtres de la Création, à une seule exception : l'arbre de la sagesse. Dieu leur avait accordé un pouvoir presque absolu sur la nature, à condition qu'ils ne mangent pas

de fruits interdits. En clé allégorique, le récit biblique peut être conçu comme un discours sur le rapport que les êtres humains doivent entretenir avec le domaine épistémologique. Ils sont prédisposés à l'analyse et au questionnement des lois qui régissent l'état de nature comme celui de culture. Poussé à son extrême, cette capacité peut entrer en conflit avec l'acceptation aveugle de la notion d'autorité légitime. La conscience de cette contrainte semble présente dans la *Bible* qui, reprenant un trope à la portée presque universelle –celui de la quête de la connaissance- cherche à exemplifier les conséquences pernicieuses des excès provoqués par la volonté d'apprentissage exacerbée.

La contestation de la norme établie et l'exploration de l'autonomie de la raison correspondent à la curiosité innée qu'Ève ressentit envers la pomme. D'un point de vue métaphorique, le critère du législateur est alors mis en question, ce qui brise l'équilibre instable dans le partage des rôles sociaux (entre le dominant et le dominé). La femme paradisiaque est le premier exemple de germe révolutionnaire dans l'histoire mythique occidentale. Elle mène son anxiété de savoir jusqu'au bout. Et le sommet atteint ne lui procure pas la résolution du sentiment de manque qu'elle éprouve, mais le châtiment, la répression, voir l'exclusion de son milieu. La perspective misogyne adoptée par la *Bible* a servi à créer une association qui s'est consolidée dans l'imaginaire chrétien jusqu'à l'âge contemporain. Selon un schéma syllogistique quelque peu manichéen, la Genèse nous apprend que ce fut la femme la responsable de l'expulsion du Jardin d'Eden. La connaissance, qui est réservée aux esprits élevés –notamment masculins- comporterait des risques immesurables en ses mains. Paradoxalement, le rôle principal qu'elle joue dans cet épisode représente l'un des rares exemples d'une conduite active de la part

d'une femme comme contrepoint à la passivité masculine. Adam est censé avoir été une victime d'Ève.

La prééminence de celle-ci n'est qu'un autre indice de la malignité de son espèce. Tandis qu'Adam s'est soumis aux mandats divins, Ève s'y est confrontée. Elle a cherché des réponses dont tous les deux se seraient bénéficiés. Et pour ce faire, elle s'est emparée d'une série de valeurs –la forteresse, le courage, l'initiative- qui, traditionnellement, correspondrait plutôt à la nature masculine. Le travestissement de la femme est inadmissible. Elle a dépourvu l'homme de sa virilité et elle l'a perverti. Ève a supplanté l'identité masculine pour faire le mal (se situer hors de la norme), ce qui lui procure le châtement divin. La chute d'Adam est mise en suspension. Ce n'est pas lui qui a entamé un dialogue symbolique avec la figure de la tentation. La femme biblique est présentée comme la médiatrice nécessaire entre le plan du bien (Adam) et celui du mal (le serpent). Le seul profit intellectuel qu'elle a tiré du défi qu'elle a lancé contre la divinité a été l'apprentissage de sa propre condition de mortelle.

Comme on l'a déjà observé lors de la définition des métaphores à l'œuvre chez cette écrivaine, elle s'engage dans la production de voies de passage entre les éléments intégrateurs des structures de la pensée dichotomiques. Elle cherche à fournir l'espoir d'une mitoyenneté salutaire. C'est pour cela que le patron génésique, tournant autour de la lutte entre deux absolus (le bien et le mal, l'homme et la femme), fait faillite chez elle. Elle cherche un créneau ou une petite fissure dans l'architecture biblique qui lui permette de trouver des arguments pour nuancer le récit fondateur chrétien à la lumière de la fraternité. À la procure d'une alternative, Lejeune réhabilite la tradition judaïque sur les origines de la Création.

Ainsi, elle redécouvre la figure de Lilith, qui saupoudrait ses essais, et qui inspire une autre image de la féminité, moins servile. À maintes reprises, Marie a recours à elle dans son monologue. Elle dit, par exemple, en s'adressant à l'enfant qu'elle porte : « *la vérité que tu cherches à décrypter des silences de la Bible coule de source dans la lettre d'amour de Lilith* » (Lejeune, 2005 : 318). Lilith, la première femme d'Adam, est définie comme une femme morphologiquement reptilienne. C'est une créature amorphe, proche des personnages des bestiaires médiévaux. Elle est hybride, ce qui, chez Lejeune, renvoie indéfectiblement à sa théorisation de l'androgynisme et la quadrature –en tant que revendication des contradictions- de la nature humaine.

Face à l'échec d'Ève –investie du stigmate de violeuse de la loi et précurseure d'une longue lignée de pécheresses, donc élément primordial de l'engrenage symbolique patriarcal- la figure de Lilith, oubliée, cantonnée dans les marges de la tradition religieuse antique, n'a pas été maculée. Son exclusion de l'imaginaire phallocratique lui accorde un surplus de productivité dans le cadre d'un théâtre qui cherche des mythes de nouvel ordre. Les connotations positives dont elle est investie affleurent lorsque le personnage de Marie trace une frontière imaginaire entre les deux référents de la femme édénique: « *filis-époux de Lilith, enfant du paradis, tu es étranger à la descendance d'Ève, tirée de la côte d'Adam par le Dieu mystificateur du Livre des livres* » (Lejeune, 2005 : 314).

Les personnages féminins dans la dramaturgie de Lejeune mettent de l'emphasis sur leur filiation non-ordinaire, c'est-à-dire en dehors de l'Histoire. Au lieu de revendiquer leurs liens symboliques avec la parenté biblique, ils cherchent à s'en

dégager. Elles sont mues par des intérêts dont la valence est contraire à celle de l'anxiété de l'influence (en empruntant la terminologie de Bloom) et de la revendication de la filiation socioculturelle. Elles renient de la maternité édénique, de son ambiguïté, de sa malléabilité face à la masculinité exécutrice du châtiment divin. À ce sujet, il est intéressant de s'arrêter sur la conceptualisation qu'en fait Hélène Cixous :

Événement: le problème est le suivant: Ève est simple, d'une monstrueuse simplicité, d'une simplicité coupable, intolérable, élégante, excavatrice, vendeuse, pleine, inamovible. Imaginez un œuf couvé pourvu de racines? Imaginez une maison fortifiée sans portes. (Cixous, 1970 : 80)

Chez Lejeune, le malaise à l'égard de la première femme entraîne une dernière atteinte au récit originel. En fait, l'écrivaine porte un intérêt remarquable au déclencheur de la tragédie biblique : le serpent. La récupération de cette Lilith-reptilienne n'est qu'un pont tendu vers le traitement en exclusivité du serpent en tant que tiers exclu dans la dialectique sexuelle qui s'est initiée à l'instant même de la chute première. Car en fait –suivant toujours la mythocritique de Borges- il existe un lien très fin qui se tisse entre ces deux natures. D'après l'écrivain argentin, ce fut Lilith qui « [...] *pour se venger de la femme humaine d'Adam, l'a poussé à goûter du fruit interdit et à engendrer Caïn, le frère et l'assassin d'Abel* » (Borges, 1967 : 86). Une osmose absolue entre la figure de cette femme mythique et l'un des animaux aux connotations les plus négatives dans l'imaginaire occidental⁵⁵ est ainsi fondée. Pour Lejeune, le serpent de la Genèse est le

⁵⁵ Il est intéressant de revenir sur les définitions qu'en fournissaient les bestiaires médiévaux. Ils font la synthèse de tous les attributs négatifs que le serpent et des créatures similaires ont cumulés (de façon objective ou subjective) au long des siècles. Voyons la caractérisation physionomique et symbolique que le *Bestiaire d'Aberdeen* (feuille 65v- 66v) propose : « *Sur les serpents. Le mot anguis*

moteur de l'action, un actant nécessaire. Il est investi d'une dignité positive. Car « *chaque fois que le serpent se mordra la queue, la lumière du verbe se fera* » (Lejeune, 1993 : 68)

Voyons les traces du mythe génésique sur le matériel dramaturgique dont on dispose. Soit à travers des expressions renvoyant à l'épisode biblique, soit grâce à la caractérisation de certains personnages, les textes théâtraux de Lejeune sont un bon exemple de cette première tentative de démystification religieuse. L'analyse tournera d'emblée sur le dialogue-clé que Georges et Hélène entretiennent sur ce sujet, qui sera complété par l'incorporation des indications mineures éparpillées dans d'autres textes comme *Les mutants*, « *Retaille* » ou *Je m'appelle Marie*. De cette façon, on tentera de réunir les deux formes qu'adopte le mythe chez Lejeune en tant qu'entité référentielle discursive et comme substrat de l'identité des personnages.

Le chant du dragon renvoie directement au débat épistémologique qui recouvre l'allégorie biblique de la Chute. Georges initie la discussion en censurant la sévérité des mythes dont celui du Paradis Perdu :

Georges : J'ai toujours été terrifié par la cruauté des supplices que les dieux infligent aux voleurs du feu de la création. Adam et Ève chassés du paradis pour avoir mangé du fruit de l'arbre de connaissance, Prométhée enchaîné sur son rocher où un aigle lui dévore le foie. Et la boîte de Pandore. Et la chute d'Icare... (Lejeune, 2000 : 13)

s'applique à toutes les espèces de serpents car le corps du serpent peut se plier ; de telle façon qu'il est nommé anguis parce qu'il forme une série d'angles, angulosus, et il n'est jamais droit. Le serpent est nommé aussi coluber, ainsi que colere umbras parce qu'il habite dans l'ombre ou parce qu'il se déplace en rampant de façon sinueuse ; et on l'appelle aussi lubricus car il glisse quand on le prend dans les mains, tel un poisson. [...] Il y a autant de serpents venimeux qu'espèces [...] ».

La prise de position de Georges incline la balance du côté des exécuteurs de la loi divine contre laquelle Lejeune s'attaque. Bien que dans son déclin, ce personnage est encore un ancien chien de garde du système psychosocial patriarcal. À mon avis, c'est plutôt la cruauté de l'image mythique, de la visualisation de la punition, qui l'effraie, plutôt que sa signification profonde.

De l'autre côté du débat se situe Hélène. Celle-ci, certainement plus clairvoyante (c'est un trait essentiel que l'on a déjà repéré dans les chapitres précédents et qui est à la base de la capacité médiatrice que Lejeune attribue à la femme), tente de lui dévoiler une lecture alternative du mythe. Selon elle, celui-ci comporte une double nature, s'adressant simultanément à la raison et à l'instinct ou au domaine des pulsions. Hélène considère que l'interdiction que Dieu lança sur l'arbre de la connaissance a échoué car l'individu est prédisposé à la remise en question. Si Georges est effrayé par la cruauté divine, il ne l'est pas moins de la conduite égarée de l'être humain. C'est de sa faute s'il est puni.

Hélène : [...] Il suffit qu'on me dise : *tu ne mangeras pas du fruit de l'arbre du milieu* pour qu'il devienne aussitôt le seul fruit que je désire...

Georges : Alors, au mépris de la loi, tu croques la pomme et ouvres la boîte aux maléfices...

Hélène : Le plaisir réel mais fugace de manger du fruit défendu éveille une soif plus dévorante encore : celle de comprendre pourquoi il est défendu.

(Lejeune, 2000 :

Pour Hélène, l'envie de connaissance est inhérente. Croquer la pomme c'est

l'acte symbolique qui marque la détermination humaine de s'acheminer vers la lumière de la vérité non médiatisée, de la raison déraisonnée, comme le dit Lejeune. Elle remarque que « *le désir de comprendre pourquoi ce fruit-là est interdit et infiniment plus puissant que le désir de le consommer. Parce qu'il ne s'éteint jamais* » (Lejeune, 2000 : 16). Cela servirait à enlever les traces de la faute édénique qui est tombée sur la femme. Celle-ci n'a répondu qu'aux ressorts de l'instinct. Si Georges a recours aux conséquences terribles de l'acte féminin pour le censurer, Hélène revient sur les conditions lointaines qui l'expliquent. Tandis que l'un cherche à légitimer la cruauté – que pourtant il abhorre- des conséquences, l'autre met en valeur les motivations.

Chacun d'eux met en valeur une face du procès contre l'humanité édénique. Les répliques d'Hélène acquièrent une intensité discursive plus propre de la rhétorique classique que d'un dialogue contemporain. Elle éclipse Georges, en manque d'arguments. Le personnage féminin va prolonger sa réflexion sur le mythe édénique dans son dialogue avec Diego. Elle n'est plus confrontée à un membre du patriarcat occidental, mais à un humaniste sceptique. Diego est prêt, prédisposé, à entendre sa particulière vision subversive sur le récit biblique. Elle lui fait la leçon, mais cette fois-ci il s'agit d'une doctrine qui se veut laïque, démystifiée :

Hélène : Tout n'était pas dit lorsqu'après avoir mangé du fruit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, Ève et Adam furent chassés du paradis !

Restait le fruit de ce mystérieux arbre de vie dont Dieu, inquiet de son propre sort, ne leur laissa pas le temps de goûter.

Écoute :

Lorsque Dieu vit qu'Adam et Ève lui avaient désobéi, il dit : *Voici que l'homme est devenu comme l'un de nous pour la connaissance du bien et du mal ; et maintenant qu'il ne tende pas la main et qu'il ne cueille aussi de l'arbre de vie, en mange et vive à jamais... Et il chassa Adam et Ève du jardin d'Eden et il plaça les chérubins et la flamme du glaive en zigzag pour garder le chemin de l'arbre de vie.*

(Lejeune, 2000 : 37)

Contrairement à l'exemple antérieur, Hélène ne trouve pas de résistance chez Diego, mais de la volonté de comprendre, ce qui les relie, ce qui les situe du côté des exégètes révolutionnaires. Encore une fois, la femme est investie chez Lejeune de la dignité de passeuse entre la vérité biblique et la vérité post-biblique, entre les deux faces du récit religieux. Réhabilitée la figure de Lilith, l'écrivaine révèle aussi l'existence d'un autre élément méconnu dans la tradition chrétienne antique : l'arbre de vie qui poussait à côté de l'arbre de la connaissance. Les citations antérieures y font référence et, à la demande du jeune homme, Hélène propose son aperçu personnel de l'histoire :

Diego : Le premier arbre en cachait-il un autre ? Il y aurait eu un deuxième fruit défendu ?

Hélène : Le fruit qui porterait remède au malheur qui leur était advenu en mangeant du premier fruit défendu. [...] Le fruit de la réconciliation de la vie et de la mort, du ciel et de la terre, du féminin et du masculin, de tout ce que Dieu avait radicalement séparé pour créer le monde. De ce fruit-là, Dieu craignait par-dessus tout que l'homme et la femme en mangent, car ils seraient initiés au double secret de la création et pourraient désormais se passer de lui.

(Lejeune, 2000 : 37)

Hélène considère que l'interdiction portant sur ce deuxième arbre est encore plus contraignante. Elle estime que l'arbre de vie représente en quelque sorte le sommet de la connaissance interdite aux êtres humains. Grâce à ses fruits, ils auraient un accès illimité non seulement aux secrets de la condition divine, mais surtout à ceux de la condition humaine. À propos de cela, Marie préconise –sur un ton élevé emprunté à la rhétorique biblique-: « *si tu ne manges pas de son fruit, tu perdras le goût de la vie et tu mourras. La poésie est l'arbre de vie. Ses racines plongent dans le ventre de la terre à travers le mien* » (Lejeune, 2005 : 316).

Et la connaissance que le fruit interdit procurerait aux individus est très liée au retour à la fusion des opposées et à la redécouverte de la nature androgyne pré-utérine. Ce ne serait que le premier pas pour la solution des dialectiques identitaires qui ont contribué à légitimer l'idée de Dieu en tant que support de l'exclusion. Voilà les clés essentielles de la récréation que les personnages de Lejeune font de l'histoire biblique. Là où le Livre Sacré punissait la femme en la culpabilisant, Hélène la justifie et exalte son rôle de « voleuse du feu divin ». Ève (dans une moindre mesure) et Lilith détiennent le mérite d'avoir défié l'ordre établi, le germe du patriarcat. D'après Hélène, la femme reptilienne est encore de nos jours la détentrice du pouvoir d'enfantement que l'homme a essayé de réduire au plan physiologique en lui enlevant la capacité de parler et de se parler, donc de se procurer un discours à elle.

Hélène : La parole perdue de la mère hante le silence des hommes.

C'est dans le corps des femmes que sont enfouies les clés du paradis perdu. Non seulement le secret de l'enfantement charnel mais aussi celui de la naissance du verbe. C'est dans leurs entrailles que s'enracine l'arbre de vie. (Lejeune,

2000 :36)

L'autre face de l'approche du mythe édénique dans ce théâtre nous situe du côté de l'analyse des personnages en tant que préfigurations mythiques. Hélène a des caractéristiques qui renvoient au récit génésique. Mais, paradoxalement, la configuration de cette héroïne dramatique ne rappelle pas le rôle d'une Ève –peut-être sa correspondante logique en tant que femme et humaine-. Dans ce théâtre, la figure féminine qui s'adonne à la tentation et à la quête d'une jouissance supérieure et inconnue est plutôt incarnée par Marie (*Je m'appelle Marie*). C'est elle-même qui met en valeur cette identification en exclamant : « *le serpent m'a parlé, je l'ai écouté* » (Lejeune, 2005 : 307). Elle avoue sa complicité avec l'animal.

Pourtant, je considère qu'Hélène est plus proche de la fonction symbolique du serpent⁵⁶. Laissant de côté la charge connotative associée à celle-ci, on est confronté à une entité médiatrice. Le serpent est un engrenage entre les êtres humains et la vérité, entre l'individu et l'éveil à la conscience de son libre arbitre. L'animal contribue à enlever le voile de l'ignorance, l'engourdissement de la pensée humaine sous le poids d'une entité externe qui s'autorise de son destin. Le rapport que la femme et la bête entretiennent est voisin de l'idée nietzschéenne :

La femme a été la *deuxième* erreur de Dieu. « Dans son essence, la

⁵⁶ Dans un tout autre ordre des choses, il y a des échos qui renvoient à la physiologie reptilienne dans le processus même de métamorphose que souffrent les hommes dans le théâtre de Lejeune. Peu à peu et au fur et à mesure qu'ils progressent dans le débat idéologique avec leurs partenaires féminines, les héros perdent leurs cuirasses viriles pour être mis à nu, démunis de leur mentalité réactionnaire, fraternisés enfin. Ils abandonnent leur ancienne peau dans un processus de renouvellement très similaire à celui des serpents. L'exemple le plus évident est celui de Lui dans *Les mutants*. Il réfléchit autour de ce sujet : « *j'ai peur de ce qui m'attend si je sors de ma « vieille peau », sachant que je n'y rentrerai plus. J'ai peur...* » (Lejeune, 2004 : 74).

femme, Ève, est le serpent». Cela tout prêtre le sait. « De la femme sont venus au monde tous les maux». Cela aussi tout prêtre le sait. « *Alors la science* aussi vient d'elle». Ce ne fut qu'à travers la femme que l'homme parvint à goûter du fruit de l'arbre de la science. (Nietzsche, 1993 : 94)

Dans *Le chant du dragon* on assiste à un processus de chute bien similaire. Georges, qui observe les principes et les valeurs traditionnels, patriarcaux, semble habiter un paradis sur terre. À ses yeux, tout est en équilibre. Néanmoins, les questions et les théories de sa collègue Hélène vont le situer face à un abîme qui lui produit un certain vertige. Qu'y a-t-il au-delà de la raison et de l'orthodoxie phallocratique ? Hélène le met mal à l'aise, mais elle réussit à stimuler son esprit critique. Georges présente une énorme résistance qui se prolonge tout au long du premier acte (la moquerie, l'ironie en sont le témoignage).

Mais la piqure du serpent transperce sa peau lorsque le discours de la femme gagne de la validité et qu'il doit se confronter à la vérité de son état illusoire. En revenant, son fils Diego reproduit mot par mot la pensée transgressive d'Hélène. C'est alors que Georges est définitivement expulsé du paradis qu'il habitait. Il n'y a plus de joie pour lui. Pourtant, tout n'est pas perdu. Il a enfin connu la valeur de la différence et la nécessité d'accorder un espace visible à l'expression de l'altérité. Ces révélations l'effrayent, mais il n'y a pas d'autre issue pour lui. Il a écouté le serpent-femme et il ne peut plus revenir en arrière. Hélène a fait de lui un homme transhistorique tout comme le reptile biblique a inséré Adam et Ève dans la roue de l'Histoire terrestre en toutes lettres.

Dans la narrative féministe francophone contemporaine on retrouve des

propositions subversives analogues à celle-ci. En pleine effervescence du féminisme québécois dans les années '70, l'écrivaine Louky Bersianik a élaboré un texte nommé *L'Éguélionne*. Le traitement subversif que Bersianik propose sur les lieux communs bibliques réclame notre attention. Celui-ci est le résultat du brassage d'éléments philosophiques, littéraires et du discours engagé, ce qui semble être un précédent de la formule scripturale de Lejeune.

Il s'agit en somme d'une parodie de la *Bible* dans laquelle une extraterrestre, L'Éguélionne –venue d'une planète misogyne comme si elle était un Christ-femme– décrit les injustices sociales qu'elle rencontre. Cette parabole inclut la révision de l'histoire édénique. Bersianik réclame pour Ève le droit à s'exprimer. Dans le chapitre « Grossesse d'Adam » (pp. : 41- 45), celui-ci se plaint de la nature féminine dépourvue de pénis, donc déficitaire. Ève ridiculise Adam, qui manque de seins et de clitoris. Le narrateur omniscient dit :

je tiens à préciser, remarqua Exil [la narratrice], que cette dernière parole d'Ève est authentique et textuelle, bien que fort peu citée dans la Bible. Cette abstention malheureuse a été sans conteste à l'origine de diverses théories fantaisistes et scabreuses, telle l'ineffable 'envie du pénis' chère à nos psychanalystes. (Bersianik, 1976 : 43)

Voilà une autre relecture des interstices de la face occulte du récit biblique. Comme chez Lejeune, la figure féminine –que ce soit Ève ou Lilith– est réhabilitée et dignifiée.

b.- La Sainte Famille

L'abondance de figures qui jouent le rôle de médiatrices entre des personnages ou entre ceux-ci et des états de la pensée crée l'effet d'une triangulation des schémas actantiels dans le théâtre de Lejeune⁵⁷. On a déjà évoqué ce patron dans le chapitre antérieur (voir le traitement des métaphores maternelles ou sororales), mais il est intéressant aussi de mettre en relief les échos mythiques présents. Dans ce cas, l'image religieuse n'est plus évoquée dans les dialogues des héros théâtraux. Elle est plutôt transmise à travers la caractérisation des personnages qui deviennent alors des préfigurations mythiques. C'est *Le chant du dragon* qui porte sur la scène une vision contemporaine de la famille prototypique de la Bible.

Ainsi, les protagonistes de cette pièce agissent comme des versions *sui generis* de la Vierge, de Saint Joseph et de Jésus. D'emblée, Hélène, Georges et Diego semblent correspondre aux rôles archétypiques chrétiens : la mère (dans ce cas, putative ou symbolique), le père et l'enfant. La tradition présente l'histoire de l'enfance du Christ comme un modèle de conduite, comme un point de repère sur lequel construire l'unité familiale idéale, conçue comme une reproduction à petite échelle de l'organisation sociale. Le père législateur, la mère affectueuse et le fils observateur et garant des traditions sont les trois piliers du partage de fonctions dans le système patriarcal occidental. Le récit de vie de ce petit nucléus humain était censé exemplifier l'orthodoxie des rapports entre l'homme et la femme, entre le père et le fils, entre l'enfant et sa mère. L'équilibre reposerait sur le respect de ces directives symboliques fournies par le Livre.

⁵⁷ En fait, il y a dans *Le chant du dragon* une surabondance de motifs trilogiques : trois actes, trois personnages, trois actes ratés dans la pièce de Séléné, trois sphères dramatiques sur différents plans textuels.

Pourtant, lorsque Lejeune reprend la notion de famille tryptique, elle le fait mue par une volonté subversive. La reproduction de la structure biblique n'est qu'une armure qui prétend abriter un aperçu de sa conceptualisation particulière de la parenté à l'heure de l'échec patriarcal. La référence subtile à la Sainte Famille au moyen de ce jeu structural articulé sur trois actants aide à remarquer davantage l'écart entre la vision traditionnelle, somatisée, et la réalité des rapports sociaux dans l'actualité. Les échos bibliques multiplient la charge significative des personnages-métaphores de Lejeune. Car le décalage entre ceux-ci et leur référent mythique pousse le lecteur ou le spectateur à reconstruire et à analyser les étapes écoulées. Ainsi –même si la Sainte Famille chrétienne est révisée à travers Georges, Hélène et Diego- ce ne sont plus des figures exemplaires. Ils ne sont plus idéalisés, mais réels, charnels, victimes et bourreaux.

La perfection trinitaire dans la *Bible* cède la place chez Lejeune à un équilibre instable qui est fait de la mise en question des valeurs d'acquiescence et de soumission liées au modèle traditionnel. La structure familiale chrétienne, indivisible et vouée à l'éternité, est éclatée dans *Le chant du dragon*. Dans cette pièce, il n'y a plus de couple ordinaire. Georges et Hélène ne sont que deux amis, deux collègues. Du dialogue entre Diego et Georges on tire l'idée que celui-ci est veuf et qu'il a consacré les dernières années à élever seul son fils. À la maison, il a donc joué simultanément le rôle de père et de mère, ce qui n'est pas commun dans le modèle traditionnel (hors des femmes accouchant d'enfants dits illégitimes).

Pourtant, l'intensité de sa discussion avec Hélène nous donne à croire qu'ils sont unis par un lien très étroit de nature intellectuelle, voire émotionnelle. C'est un couple philosophique, pas charnel. Le fait qu'ils n'entretiennent pas une relation physique les

située dans une position instable par rapport au dogme catholique car celui-ci établit que le but essentiel de la famille est la perpétuation de l'ouvrage le plus réussi de Dieu le père : l'être humain. Hélène semble remplir le vide laissé par la mère de Diego, donc elle est en quelque sorte une figure maternelle symbolique dans le foyer de Georges. Pourtant, elle n'est ni sa femme ni sa maîtresse. Ils nourrissent un amour sublimé, qui est celui de l'intellect⁵⁸. C'est ainsi qu'ils s'abstraient du mandat divin dont la loi fondamentale est l'amour, tel qu'Elle l'explique:

Lorsque Dieu usurpe la place de la Mère, il décrète : *Tu aimeras ton prochain comme toi-même*. Du coup, l'amour devient un devoir ! Conjugal, familial, social ! Doublé d'un droit, puisque le droit est l'envers obligé du devoir... Ainsi l'amour inconditionnel tombe-t-il dans la condition domestique.
(Lejeune, 2004 : 73)

L'enfant est incarné par Diego, un autre dissident du mythe biblique. Ainsi, il ne correspond aucunement à l'idéal filial créé par la Sainte Famille chrétienne. Chez lui on ne perçoit que les traces de la mentalité traditionnelle que son père a cherché à lui inculquer. Ce n'est qu'à travers le procédé narratif du *flashback*, retour en arrière, que le jeune homme récupère la mémoire de son enfance consacrée à l'adoration de la figure paternelle, tel que les enseignements chrétiens-patriarcaux l'établissaient. Le culte à l'autorité –dans ce cas à celle du père, le chef de la famille- y était un principe de base. Et le Diego de ses premières années s'y pliait. Il avoue : « *je t'aimais, papa, infiniment*

⁵⁸ Cette cristallisation de l'amour chez Lejeune correspond à la suspension de la sexualité traditionnelle que d'autres personnages opèrent au profit de la découverte de nouvelles sources de plaisir (dont celui de la connaissance et de l'auto-connaissance ou l'exploration du désir féminin). Tel est le cas d'Ariane, qui frustre les approches de Don Juan en l'encourageant à continuer leur longue discussion.

plus que tu ne pouvais l'imaginer. Je te vouais un véritable culte » (Lejeune, 2000 : 27).

Malgré la fascination à l'égard du père, l'âge adulte l'a confronté à la contradiction inhérente à sa condition d'homosexuel et à la défense de la tradition menée à terme par Georges. Diego a vécu scindé entre l'amour pour celui-ci et sa censure silencieuse. Car le fils biblique est censé reproduire le modèle de la famille chrétienne, ce microcosme où l'équilibre est fait du respect aveugle des rôles intériorisés. Son expérience de la sexualité le situait en dehors de l'orthodoxie familiale. Si les tableaux classiques à sujet biblique représentent d'habitude la Sainte Famille en une disposition équilibrée, où l'enfant est encadré par le père et la mère en un geste typique de protection et de rassurance, l'image en mouvement qu'est la pièce de Lejeune brise cette harmonie. Chez elle, Diego n'est plus à l'abri de ses géniteurs. Il a été exposé. Il n'y a plus de mère et le père fluctue entre la forteresse virile et le déchirement intérieur. *Le chant du dragon* n'est pas un tryptique où l'enfant est l'élément mitoyen. Cette position est dorénavant occupée par Hélène. C'est à elle de sauver l'abîme qui sépare le père et le fils contemporains.

c.- La Sainte Vierge Marie

L'image biblique de la Sainte Vierge Marie a fait l'objet de nombreuses théories et de révisions à la lumière de différents courants de pensée. Les herméneutes bibliques lui accordent un rôle variable selon qu'ils appartiennent à des branches orthodoxes du christianisme ou pas. Au-delà du domaine strictement religieux, il faut remarquer que le féminisme occidental –sans avoir manifesté un véritable intérêt épistémologique sur ce sujet- l'a utilisé pour approfondir sa déconstruction de la déontologie chrétienne. Le

démasquage des liens entre le dogme et les mécanismes de légitimation patriarcaux passe très souvent par la relecture de l'une des figures féminines les plus saillantes de l'Histoire Sainte.

Suivant la volonté pédagogique qui inspire le récit biblique, la Vierge est censée représenter l'idéal de la féminité. Elle est le modèle de la mère que l'on a préalablement évoqué et auquel s'attaque Hélène. Les rédacteurs des Écritures la définissent comme une femme soumise, qui accepte la volonté de Dieu sans se poser des questions et sans craindre autre chose que le rejet social de son époux. Elle incarne la vertu portée jusqu'à son expression paroxystique. En fait, elle est devenue le contrepoint positif d'une autre image symbolique, celle de la prostituée. Ces deux identités, la vierge et la femme corrompue, sont les deux extrêmes –irréconciliables– qui ont défini et marqué le développement de la féminité en Occident. La doctrine chrétienne enlève chez elle la tâche du sexe par le biais de la diffusion de ce qui est l'un des mystères de la foi : l'immaculée conception de Jésus. C'est le Saint Esprit qui est venu lui annoncer la bonne nouvelle de sa grossesse. Elle est devenue l'exemple le plus évident de la négation de la sexualité féminine, de la jouissance et du plaisir charnel, qui font l'objet de la censure morale catholique.

La Sainte Marie chrétienne est présentée comme un vase, comme un espace fertile qui accueille le fils de Dieu, le rédempteur, sans devoir accorder son consentement. La volonté divine s'impose et elle n'a qu'à l'assumer. Elle n'a pas de voix propre et elle n'a pas non plus de capacité d'action. Elle est passive, toujours à l'ombre du Christ. Sa condition de theotocos fait d'elle une entité objectivée, dépourvue de sa subjectivité. Marie est une espèce de rocher, de conviée de pierre, ce qui la

rapproche de la figure du Commandateur dans *Ariane et Don Juan ou le désastre*. Ces deux conditions semblent être incompatibles avec la pragmatique des rapports sociaux chez Lejeune, qui prône le caractère échangeable des rôles de sujet et d'objet contre l'immobilisme de la sociodicée patriarcale. En fait, le mythe de la Vierge et toutes les connotations qu'elle comporte ont contribué à la perpétuation de celle-ci. Comme le dit Elle dans *Les mutants* : « [...] *il s'éprouve aussitôt que le corps souffrant de la Mère servait de support physique au pur Esprit du Père. Sans la glorification de la mater dolorosa, Dieu perd toute crédibilité* » (Lejeune, 2004 : 69).

Cette observation est le point de départ de la critique subversive de l'image de la Sainte Marie que Claire Lejeune opère dans son théâtre. Mais elle ne se contente pas de quelques références marginales à ce sujet. Bien au contraire, comme on l'a déjà expliqué, il y a un parallélisme très étroit entre le personnage de Marie dans *Je m'appelle Marie* et la Vierge. C'est un nouvel exemple d'une héroïne dramatique lejeunienne préfigurée d'après un mythe chrétien.

La construction de ce personnage constitue une approche foncièrement irrévérente de son référent biblique. Et cela sur deux plans : celui du rapport que la femme entretient au sexe et à son sexe et, d'autre part, celui du rôle qu'elle joue dans la cosmovision à laquelle elle appartient. Chez Lejeune, Marie non seulement emprunte son nom à la mère du Christ, mais aussi sa fonction symbolique. Tout comme celle-là, la femme protagoniste de *Je m'appelle Marie* est la femme choisie, l'élue, pour accoucher du rédempteur. Elle laïcise l'instant de l'épiphanie biblique, l'un des épisodes fondamentaux de l'Évangile. L'enfant qu'elle porte n'est pas l'envoyé de Dieu le Père qui annoncera la bonne nouvelle et instruira les ignorants dans la foi. Il naîtra pour

témoigner d'un ordre social à venir : la fratrie. C'est un messie alternatif, païen, post-biblique.

L'enfantement de Marie n'est plus un instrument de la volonté divine. Elle est devenue un élément actif dans la lutte contre le patriarcat abusif. Elle ne mentionne pas l'homme dont elle est enceinte. Son identité, voire son existence, n'importe plus. S'agit-il d'un « bébé-éprouvette » ? Ce serait le dernier défi contre l'idée que l'orthodoxie chrétienne a de la reproduction humaine (nécessaire, donc exempte de toute intervention externe au couple légitime). Il n'y a plus d'agent fécondateur. C'est elle-même qui s'est investie de la légitimité d'enfanter un enfant libre des stigmates traditionnels. Pour ce faire, il faut qu'elle prenne d'abord la parole, qu'elle réussisse à se faire entendre. Elle crie son message, sa lettre d'amour qu'elle adresse au fœtus. Ainsi, elle s'insurge contre le silence imposé aux femmes.

La peur muette ancrée au ventre des mères est la mère de toutes nos peurs. De toutes nos lâchetés. De tous nos crimes. De toutes nos trahisons. Elle n'est pas naturelle ! Elle nous est née de l'infanticide qui fonde le règne sanguinaire de Dieu sur la terre comme au ciel. La peur des mères s'est nourrie de tout le mal que nous fit la sacro-sainte loi du sacrifice. Elle en est la mémoire visionnaire. (Lejeune, 2005 : 324)

Elle rejette la notion chrétienne de sacrifice, symbole de passivité et soumission. Elle refuse de se taire car elle considère qu'elle est née pour témoigner. Si la Vierge biblique est au deuxième plan, aux côtés de son fils devenu le maître du peuple juif, Marie fait un bond en avant et s'empare de la scène théâtrale pour s'exposer. Tandis que

l'une n'a pas d'histoire propre –à part les épisodes-clés qui mettent en valeur sa sainteté et sa perfection en tant que mère, épouse, fidèle ou parent (à repérer ce processus de définition toujours par rapport à autrui, c'est-à-dire par procuration d'un autre), le personnage théâtral se met en avant et produit un long *stream-of-consciousness* tournant en exclusivité autour d'elle. Cela lui permet de franchir le seuil du silence historique de la femme, ce qui constitue un pas définitif vers l'avènement d'une féminité renouvelée. Car « *il faut que la statue de la Vierge-Mère ait lieu de se laisser briser par la langue résurgente de l'impure* » (Lejeune, 2006b : 87). Elle s'interroge sur cela, en essayant de prendre du recul face à l'antécédent maternel par excellence, la Sainte Vierge:

Le pas de trop n'est-il pas, dès lors, celui-là même qu'il me faut oser faire ? Le pas qui m'expulsera du corps pudibond de *la vieille* ? Son dernier miroir à traverser. La dernière icône de la Sainte Mère à briser. (Lejeune, 2005 : 317)

Elle est sur le point d'être mère, mais cette condition n'exclut pas, elle ne ternit pas, sa nature essentielle de femme. C'est pour cela qu'elle n'omet pas les références sexuelles et physiologiques qu'on a énumérées dans les chapitres antérieurs. À l'opposé du récit religieux qui se passe de la description des instants qui entourèrent la venue au monde du Sauveur, Lejeune se récrée dans les prolégomènes et dans la suite de l'accouchement. Une fois de plus, l'écrivaine emprunte la rhétorique biblique pour dresser constat du pouvoir salubre de l'enfant-soleil :

Que faire à présent de ma peur post-partum, si ce n'est un post-scriptum à la lettre d'amour ? Simplement, nous annoncer la bonne nouvelle : la faute originelle est levée ! (Lejeune, 2005 : 325)

Malgré peut-être le peu d'intérêt que ce mythe féminin a reçu dans le milieu intellectuel féministe occidental, il est curieux de voir qu'il existe des textes théâtraux qui présentent une démarche subversive très similaire à celle de Claire Lejeune. Tel est le cas de la pièce *Les fées ont soif*, de Denise Boucher, que l'on a analysée dans le chapitre 1.1. Boucher est allée même au-delà de l'écrivaine belge, en faisant de Marie la Vierge une figure tryptique qui incarne toutes les clichés associés à la nature féminine. C'est un bel exemple des tentatives contemporaines de détournement des fondements socioculturels sur lesquels repose l'imaginaire occidental. Il s'agit de fournir les instruments pour que les hommes et les femmes à venir puissent se délivrer de la force catégorisatrice des stéréotypes perpétués par la mentalité phallocratique. L'archétype qu'est la Sainte Marie

est, d'après Boucher, le produit de la peur que les hommes (principalement les prêtres) ont de la sexualité. Les trois personnages se sentent emprisonnés par leurs rôles jusqu'à ce qu'ils les rejettent en repoussant les symboles de leur oppression : les grains de la roseraie de la Vierge, le tablier de la mère et les botes de la prostituée. (Moss, 1984 : 621)

d.- Saint Georges et le dragon

Saint Georges et le dragon est l'un des mythes les plus diffusés dans l'Occident⁵⁹. L'origine de cette narration semble être antérieure à la chrétienté, étant déjà présents ses éléments de base dans d'autres récits antiques de nature païenne comme les travaux d'Héraclès et l'Hydre de Lerne.

Cette scène [...] n'est pas sans évoquer celle où, dans la mythologie grecque, Apollon tue le serpent Python, l'inspireur de la Pythie. Il y a beaucoup à penser de l'érection d'un omphalos de pierre à Delphes, sur les lieux mêmes de cette éradication de la langue du serpent : à l'endroit précis où la Nuit délirait en plein jour... (Lejeune, 1993 : 68-69)

En fait, la lutte du saint contre la bête est –d'un certain point de vue- apparentée aussi au motif du serpent édénique et au combat contre les forces négatives qu'il incarne. D'après certains anthropologues comme D. E. Jones (*An instinct for dragons*, 2002) ou Charles Lecouteux (*Les monstres dans la pensée médiévale européenne*, 1995²), on pourrait considérer que l'image reptilienne –quelle que soit sa préfiguration- est une sorte d'élément cathartique des peurs humaines. Qu'il s'agisse d'un dragon, d'un serpent ou d'un basilic, les communautés d'individus les ont utilisés depuis la nuit des temps pour rendre plus réel, plus physique, leur angoisse face aux phénomènes naturels inconnus et à tout ce qui échappait à la raison dans le seul but de mieux le

⁵⁹ « [...] comme dans les légendes du Graouilly de Metz, de la Grande Gargouille de Rouen ou de la Lizarde de Provins, du dragon de Wawel à Cracovie et de bien d'autres encore » (Lecouteux, 1995 : 48-49).

maîtriser. En fait, « *on assume que l'existence de la forme embryonnaire du dragon commença vers la fin du Miocène, il y a de 5 à 13 millions d'années* » (Jones, 2002 : 60-61).

Le choix de ces bêtes si semblables dans leur physionomie n'est pas arbitraire. Certains théoriciens (tels que G.A. Miller, Count and Chalmer –cités par Jones, 2002-) ont essayé de reconstituer leurs attributs depuis l'âge des premiers humains. Ils considèrent que le dragon est une entité éclectique qui réunit à lui seul des traces des éléments essentiels de la nature. Il est de feu comme il est de l'eau, il est terrestre et aérien. Il participe des quatre substances fondamentales que les philosophes présocratiques allaient reprendre dans leurs interprétations de la physis. En les synthétisant, il est devenu la cible unique des craintes de nos ancêtres. En fin de compte, c'est plus aisé pour eux de faire face à une seule menace globale qu'à tout un éventail de dangers indéterminés, abstraits. Le processus de définition et de nomination a donc joué un rôle thérapeutique. Il leur a accordé un certain pouvoir sur leur « ennemi » symbolique, ne fut-ce que grâce à la possibilité de le catégoriser pour mieux l'exorciser. Ce fut ainsi que la formulation de la théorie du reptile terrifiant a contribué à fournir les proto-communautés humaines un objectif commun contre lequel lutter.

Jacques le Goff a fait sienne cette hypothèse et il l'a approfondie dans son étude anthropologique sur les histoires hagiographiques mettant en œuvre un même patron narratif : celui de l'homme saint qui doit faire face à la bête. Dans l'article « Culture ecclésiastique et culture folklorique au Moyen Âge : Saint Marcel de Paris et le dragon » (1970), il applique la théorie antérieure au domaine de la religion. La *Bible* est riche en mythes qui s'en inspirent, ce qui est un indice de l'extrême productivité de ce

paradigme symbolique. Le récit de Saint Georges et le dragon est doublé, par exemple, de celui de Saint Michel⁶⁰, de Saint Matthieu ou Saint Donat et le serpent, sans oublier la présence de cet animal dans l'épisode de la Chute ou dans la capture de Sainte Marthe⁶¹. Une fois de plus, c'est la dimension pédagogique du Livre qui nous offre les clés pour décoder les nuances de cette prolifération de fables fondées sur la constante de ce schéma dichotomique.

L'article de Le Goff consolide l'idée qu'au Haut Moyen Âge (et surtout jusqu'à la Renaissance), la lecture des Évangiles et son exégèse ont été plus que jamais influencées par leur cadre sociopolitique. La fracture de l'Empire Romain et le vide de pouvoir qui en découla ont constitué un terrain vague de reconfigurations orographiques et idéologiques. Ainsi, au temps de la transition vers les royaumes individuels et la concentration unipersonnelle du pouvoir sur terre, il fallait des ressources efficaces de légitimation. Cela vint de la main d'une série d'allégories subtiles qui mettaient en scène la force de la communauté regroupée autour du héros face au danger que représentaient les éléments exogènes. Tout comme l'autorité royale ou seigneuriale garantissait la protection contre les dangers externes, la figure du saint patron faisait reculer le mal. À cette époque, le culte au saint salubre n'était qu'une métaphore de celui qui était censé continuer son œuvre : le mandataire en tant que détenteur sur terre de l'autorité céleste.

⁶⁰ Un paradigme qui se répète aussi dans l'hagiographie de Saint Maximinus de Micy écrite par le moine Bertholdus de Micy au IX^{ème} siècle. Pour en savoir plus, voir *Hagiography and the Cult of Saints. The Diocese of Orléans, 800-1200*, de Thomas Head (1990).

⁶¹ À noter que dans cette histoire –et à la différence de celles dont le protagoniste est un saint mâle- ce n'est pas Sainte Marthe qui triomphe du monstre, mais le peuple.

Notons que ces dragons sont en fait les génies de ces lieux (*genii loci*) et qu'ils résistent à l'invasion de leur territoire. Les combats tournent presque toujours à l'avantage des justes, car Dieu les assiste dans cet affrontement du paganisme et du démon [...] (Lecouteux, 1995 : 48-49)

Parallèlement, le récit fut complété par l'insertion d'actants supplémentaires qui venaient enrichir la signification du mythe. Tel est le cas de la jeune pucelle qui jouait le rôle de la victime démunie de protection qui subissait les attaques du dragon. Elle était la proie offerte à l'animal en échange de la liberté du peuple. Enlevée et enfermée dans une grotte obscure, c'était au saint ou au chevalier de la secourir. En termes métaphoriques, l'image de la fille enlevée et emprisonnée, puis sauvée, n'est qu'une formulation alternative et plus complexe de la légitimation de l'urgence cohésive à travers la reconnaissance de l'autorité en charge de la communauté. La pucelle représente la virginité, la pureté d'âme. Elle est le résultat de la cristallisation des valeurs essentielles que le nucléus social en question détient. D'autre part, on pourrait considérer que le saint guerrier représentait le seigneur féodal, tandis que la pucelle serait une allégorie du groupe. Le dragon correspondrait aux dangers externes (confrontations et batailles, maladies, etc.) susceptibles d'altérer l'ordre. « [...] *(Christianisé), il est au service du diable, alors l'Innocence de la pucelle est recouvrée ; s'il est un monstre du subconscient, alors le héros (Raison) qui le combat restaure l'équilibre psychologique, etc.* » (De Vries, 1984 : 145).

Pourtant, il ne faut pas négliger les théories –notamment de source féministe– qui ont cru percevoir dans ce modèle explicatif un substrat sensuel, voire érotique. La

bête symboliserait le désir, la réponse aux pulsions, la jouissance interdite à la femme. L'évocation de la grotte contiendrait aussi des échos à l'utérus⁶², à cet espace incontournable et mystérieux de la nature féminine, capable d'enfanter et dont « [...] *la loi du Père fit [...] un vertigineux entonnoir, un insondable trou de mémoire* » (Lejeune, 2004 : 61). Suivant cette interprétation, la morale du récit ne serait qu'un rappel des conventions sociales patriarcales concernant les rapports des genres. Il n'y a pas de place pour l'expérience charnelle. La pureté est la norme et la punition menée à terme par le saint rappelle que tout égarement doit être convenablement reconduit. Tous ces principes sont incorporés dans la formulation de la légende de Saint Georges et le dragon :

Saint Georges est réputé avoir trois blessures sur le corps, l'une étant celle du dragon sur sa poitrine. Après son succès dans les combats contre les Sarrazins, il s'en alla en Lybie où le dragon habitait un lac aux alentours de la ville de Silène. Ce dragon exigeait d'être nourri quotidiennement d'une vierge. Quand Saint Georges y arriva, la fille du roi, Sabra, allait être sacrifiée. Gentiment, il s'est offert pour lutter contre le dragon, le blesser et l'attacher avec un ruban de la pucelle, puis le conduire dans la ville afin qu'il reçoive son châtiment des citoyens. (Barber et Riches, 1996 : 49-50)

⁶² L'image de la grotte utérine a été largement exploitée dans la littérature occidentale. Par exemple, E.M. Forster se servit aussi de cette même allégorie dans son œuvre *A passage to India* (1924). Dans l'épisode des Marabar Caves, Adèle Quested pénètre dans une caverne sacrée hindoue et elle y souffre une expérience pseudo-mystique et sexuelle extrêmement bouleversante. Un écho mystérieux résonne dans sa tête qui risque de la rendre folle et qu'elle n'arrive pas à identifier dans sa névrose.

Après avoir parcouru à vol d'oiseau les origines de la légende de Saint Georges et le dragon, une question se pose : quelle est sa portée dans la dramaturgie de Claire Lejeune ? Chez l'écrivaine belge, ce mythe est –avec celui de la Sainte Vierge- celui qui jouit d'une plus grande projection. Sa pertinence atteint son sommet dans la pièce *Le chant du dragon*, dont l'argument est foncièrement interconnecté avec les motifs de la tradition chrétienne, comme le titre le reflète. Au-delà de cette disposition formelle – de laquelle est complémentaire le choix du nom du protagoniste, Georges-, on remarque que de petits extraits de l'histoire sont éparpillés dans les dialogues des personnages. En allant plus loin dans l'analyse, on peut découvrir des traces qui relient les rôles articulés par Lejeune et ceux présentés par l'hagiographie. On verra en détail les parallélismes sur lesquels se construisent les relations de force dans cette pièce.

La parenté entre *Le chant du dragon* et le récit légendaire n'est pas sans raison. Dans le chapitre 1.2 on a déjà esquissé le cadre de production et d'édition de ce texte. Sa condition d'œuvre sous commande comportait une intervention sur le plan de l'argument. Le fait d'être une pièce vouée à être représentée lors d'une célébration socioculturelle précise a marqué quelques limites à l'écriture de l'auteure. Sous une forme ou sous une autre, le Doudou montois devait y apparaître. Pourtant, la tournure critique que Lejeune a opéré sur ce point de repère lui a permis de façonner une trame subversive qui met en question les fondements mythiques de l'histoire sous-jacente. La légende locale est actualisée à la lumière du féminisme. S'y lit l'avènement de la fratrie utopique car, suivant les mots de Diego : « [...] nous allons, dès ce début du troisième millénaire, célébrer le Doudou tout autrement qu'avant notre métamorphose... » (Lejeune, 2000 : 33). Comme le dit Marie-France Renard (2006 : 79) :

Tu as choisi [Claire Lejeune] cette fois d'évoquer deux grands mythes aussi anciens que notre chrétienté : la genèse et le saint pourfendeur de monstre. Cette association te permet, Claire, de remonter, comme tu l'aimes, aux « sources reptiliennes » de la pensée et d'y retrouver la mémoire des origines communes de la bête et de l'humain, censurée au fil du temps par la tradition patriarcale.

La métaphore paternelle dessinée par Lejeune met en place des attributs très similaires à ceux du saint patron guerrier que l'on a défini au début de ce sous-chapitre. D'où l'osmose entre ces deux sources de symbolisme dans *Le chant du dragon*. Le caractère exemplaire de la figure du père (Georges), devenu un référent absolu pour son fils (Diego), n'est qu'une version laïcisée de la sainteté chrétienne. Et la force avec laquelle Georges entame un combat verbal en défense de ses idéaux réactionnaires ne diffère pas trop de celle que les saints sauveurs employaient lors de leurs exploits magnifiques. Voilà les traits principaux qui font de la pièce de Lejeune une préfiguration du mythe représentant la lutte ancestrale entre le bien et le mal, entre la culture et la nature, entre l'humain et l'instinct.

En essayant d'aller au-delà de ce jeu de correspondances entre le texte source et la pièce théâtrale qui en résulte, on pourrait avoir la tentation de considérer qu'Hélène – en tant que héroïne féminine- est l'héritière naturelle de la pucelle prisonnière du dragon. Pourtant, son attitude active, provocante, même subversive, envers son partenaire masculin enlève le doute. Cette femme n'a rien à voir avec l'image de la victime qui, passive et patiente, attend la venue joyeuse de son sauveur. Elle cherche ses propres issues. La prise de conscience de la nature xénophobique de la raison patriarcale

produit chez elle des réflexions aboutissant à l'utopie fraternelle. Elle se sauve elle-même par l'émancipation philosophique dont elle est capable. L'intensité de son rôle dans le drame crée un rapport dissymétrique vis-à-vis de son prétendu référent mythique. Pourtant, cela tend à le rapprocher du troisième élément qui intervient dans la légende : le dragon. « [...] *C'est [...] dans l'instant de grâce que fut le coup de foudre entre la pucelle [...] et le dragon, que s'échappe du fond de la caverne le flux de la lumière noire de Lilith* ». (Lejeune, 2002 : 147).

Hélène est la continuatrice de cette Lilith reptilienne qui a défié les préétablis dans sa recherche d'un niveau supérieur de connaissance. Toutes les deux, elles sont mues par une secrète volonté de passeuses, d'initiatrices de l'homme aux mystères du désir et de l'amour transgénérique. Et cette mitoyenneté qu'elles incarnent entre les phases d'évolution de la masculinité (entre l'état de nature et celui de culture) leur accorde un statut proche de celui du serpent stigmatisé. On a vu que c'est à Hélène que correspond l'initiative discursive et que c'est sur ses répliques qui repose le discours théâtral. Elle condense le message philosophique conçu par Lejeune. Sa voix est devenue primordiale. Et cela la rapproche un peu plus du serpent-dragon de la mythologie ancienne. Car à mon avis, elle actualise « *la voix du serpent lové dans les anneaux serrés du désir non encore initié au jouir* » (Lejeune, 1993 : 67).

Ainsi, l'image du dragon chez Lejeune –mimétique de celle de serpent ou de bête en général- est dépourvue de toute connotation négative. Bien au contraire, elle constitue une force de renouvellement. L'espoir de sa victoire sur le saint est le rêve de l'écroulement définitif de la logique homogénéisatrice sur laquelle repose ce récit. Le théâtre de Claire Lejeune semble annoncer une alliance inouïe entre la femme et le

serpent. Dans *Les mutants*, Lui et Elle y font référence lorsqu'ils cherchent à s'expliquer:

Lui – Irradiant sa lumière noire. Suivie d'un éclatant dragon rouge et vert... Mon trou de mémoire s'est rempli d'Elle.

Elle – Elle est *le sens de la terre*. Son souffle impur t'a rendu l'instinct de vie.

Il respire profondément tandis que la parole de l'enfant-soleil se libère.

Lui – Elle seule aurait pu m'apaiser, dompter le monstre antédiluvien, le dinosaure aux écailles grises qui remuait dans la nuit noire de l'enfant terrifié que je fus.

(Lejeune, 2004 : 77)

L'inversion des rôles traditionnels comporte aussi l'évolution du particulier Saint Georges que Claire Lejeune a construit. Le procès verbal auquel Hélène et Diego le soumettent est l'exemple le plus réussi de la démystification des référents culturels que l'écrivaine opère. Chez elle, le saint vengeur n'est qu'un simple bourreau qui s'applique à effacer les forces de l'altérité. Son théâtre tente faire passer l'idée que « *changer l'étranger xénophobe en étranger xénophile, l'exterminateur en créateur, nous le pouvons si nous le voulons* » (Lejeune, 2004 : 73). La critique pleine d'ironie que Diego fait de son père, ainsi que les commentaires d'Hélène ne sont que deux tentatives d'exorciser la mentalité conservatrice, patriarcale, qui habite Georges.

Diego : Je n'en ai plus rien à faire, moi, des cérémonies. Je ne me souvenais pas de t'avoir vu pleurer. Saint Georges à la ville, Saint Georges à la campagne, Saint Georges à la maison. Toujours aussi digne. Et maintenant, dernier épisode : Saint Georges aux funérailles de son héritier. Pourquoi n'y vas-tu pas à cheval ?

Georges : Ne me caricature pas. Tu es inutilement cruel et profondément injuste. Toi non plus, tu ne me connaissais pas...

(Lejeune, 2000 : 34)

Dans cette citation on constate –fait exceptionnel dans la dramaturgie lejeunienne- que le personnage lui-même identifie le caractère fictionnel à une entité appartenant au domaine de la mythologie. Le substrat légendaire y est déclaré, en supprimant toutes les subtilités référentielles perçues dans d'autres textes comme *Je m'appelle Marie*. Ici, Georges est caractérisé comme la version moderne du saint homonyme et ce sont ses interlocuteurs eux-mêmes qui font la correspondance. En empruntant les mots d'Elle (Lejeune, 2004 : 55), on pourrait dire qu'il raisonne « *encore en homme biblique* ». Il n'y a pas d'ambiguïté –comme dans le cas d'Hélène, qui est à mi-chemin entre diverses figures bibliques-. L'écho mythique y est univoque.

Si on assume que le dragon est une préfiguration anthropologique dont le but est de contribuer à maîtriser l'angoisse de l'être face aux prédateurs, la transposition de ce même schéma à la théorie féministe n'est pas sans conséquence. Chez Lejeune, le rôle joué par les bêtes légendaires est occupé par ce que je nommerai « les figures de l'altérité », c'est-à-dire la femme et le jeune homme homosexuel. Ceux-ci continuent à

effrayer la pensée cartésienne de Georges tout comme les premiers êtres humains craignaient leurs rivaux dans la hiérarchie des espèces naturelles.

Bien que le développement psychique et physiologique des êtres humains ait en quelque sorte estompé ce sentiment, en le réduisant à une alerte latente de l'inconscient, la peur de l'autre est restée un ressort instinctif. Ainsi, l'homme dans le patriarcat a cherché à transposer sur l'image de la femme ses frustrations et ses insécurités, ses peurs et ses craintes. La femme est alors devenue une espèce de dragon à l'âge moderne, la cible de l'extériorisation du combat masculin contre ses fantômes. Elle est une forme de menace symbolique en tant qu'élément par excellence de l'étrangeté à connaître et à reconnaître. Elle s'est fusionnée avec la bête. La femme devenue une entité duelle (soit la pucelle innocente, soit la complice du serpent), apprentie du désir interdit et de l'hétérodoxie incarnés par l'animal. Car « *la bête noire de la raison occidentale –le bouc à égorger sur ses autels-, c'est le tiers inclus dans la quadrature de la thèse et de l'antithèse*» (Lejeune, 1993 : 92).

La lutte contre la bête est la représentation allégorique de la transition vers un nouveau stade politique ou évolutif de l'être humain. « *Écrire anticipativement la mort d'une civilisation équivaut à s'en survenir*» (Lejeune, 1993 : 17). Ici on a affaire au combat rituel entre la nature et la culture. *Le chant du dragon* récupère ce patron en ce qu'il porte sur la scène l'affrontement final du patriarcat et du matriarcat. C'est la défaite de Georges et sa réconciliation xénophilique avec les émissaires des *outsiders* de la Cité phallocratique. L'échec de la figure chevaleresque, mise à mort par le verbe féminin qui attaque les mensonges de la sociodicée patriarcale, opère une dernière transformation sur le partage des rôles dans la pièce.

Hélène : [...] Hors de la surveillance du roi mon père et du chevalier qu'il me destinait pour époux, il s'est produit entre la bête et moi le plus... apocalyptique des coups de foudre. Il a suffi que nos regards se croisent pour que nos âmes s'embrasent. Pour qu'entre elles se revive l'instant d'immémoriale enfance où l'homme et la femme, la bête, l'arbre, la rivière et le rocher sont encore magiquement liés. (Lejeune, 2000 : 42)

Georges, le preux saint vengeur du début est devenu un élément faible, dépouillé de son aura de sacralité. Il est humanisé, rabaissé à l'état de père souffrant. Son affrontement dialogique avec Hélène et Diego en fait une victime. Son masque de héros légendaire est enfin enlevé et il ne reste que sa nature mise à nu. Au lieu d'aller jusqu'au bout dans sa censure des formes de la différence (voir la froideur de son analyse portant sur le suicide, par exemple), il est bouleversé par celles-ci. Hélène et Diego détruisent peu à peu son programme idéologique conservateur.

Le saint exemplifiant est symboliquement mis à mort par les monstres qu'il était censé combattre. Et cela par le biais de l'exercice de la parole, la seule alternative à l'action violente que Lejeune conçoit. Voilà le dernier stade de la révision critique opérée par l'écrivaine sur un mythe fondateur par excellence de la tradition occidentale. Si au Moyen Âge, ce schéma narratif servait à instruire les communautés dans les dynamiques du pouvoir unique, dans *Le chant du dragon* la suspension du châtiment au profit de l'entente entre les personnages inaugure la transition vers un autre régime sociopolitique de signe contraire : la fratrie. Le personnage d'Elle (*Les mutants*) synthétise ce processus lorsqu'elle dit à Lui :

Elle – [...] Le dragon qui remuait dans l'antre maudit de ton cerveau a retrouvé ses couleurs, et les ailes qu'on lui avait coupées. Il rampe dans tes galeries souterraines mais il peut t'élever à hauteur du soleil. La bête a perdu ses maléfices parce que tu l'aimes. Tes anges et tes démons deviendront les plus puissants alliés de ta raison trouée. Leurs croisements engendreront des générations d'êtres hybrides qui n'eurent jamais lieu d'exister sur terre : les monstres que craignait ta raison stérile... Leur étrangeté réenchainera ta vie !
(Lejeune, 2004 : 78)

Le panorama des échos bibliques dans le théâtre de Lejeune ne s'épuise pas avec ces quatre cas étudiés. À côté de ceux-ci se déploie un vaste éventail de références aux Écritures et à la doctrine chrétienne qui saupoudrent les dialogues. Les citations directement tirées de la *Bible* (Lejeune, 2004 : 53) cohabitent avec des évocations du Livre de l'Apocalypse (*ibid.*), du sacrifice d'Isaac (Lejeune, 2005 : 309) ou de la tour de Babel (Lejeune, 2004 : 71). Le champ sémantique de la religion est essentiel dans la configuration du vocabulaire théâtral de cette écrivaine. Voilà un aperçu général de ses traces dans chacune des pièces :

-Ariane et Don Juan ou le désastre : « apocalypse », « Antéchrist », « baptême », « Dieu », « Satan », « la dernière Cène », « l'Eucharistie », « gloire du Père », « *requiescat in pace* », « déluge », « fruit de l'arbre de vie ».

-Le chant du dragon : « paradis », « fruit de l'arbre de connaissance », « création », « éternité », « jugement dernier », « la Passion selon... », « Eden », « rédemption », « salut »,

-*Les mutants* : « communier », « guerres saintes », « ressusciter », « enfer », « paradis », « contemplation du ciel », « souffrance de la chair », « Sauveur », « grâce », « purgatoire », « pureté » « genèse ».

- *Je m'appelle Marie* : « arche », « miracle », « carmélite », « la Mère supérieure », « chasteté », « au nom de Dieu », « faute originelle ».

Cette liste vient compléter celle esquissée dans le sous-chapitre « Les principaux marqueurs lexicaux et syntaxiques dans le théâtre lejeunien » et montre la grande incidence que la rhétorique des Évangiles a sur l'écriture théâtrale de Claire Lejeune. Celle-ci a transformé ces outils langagiers en instruments subversifs qui, transposés sur le plan de sa philosophie fraternelle –donc en décalage avec son contexte original–, contribuent à souligner la cruauté de la logique chrétienne. Elle fait le procès à la religion du dedans, en utilisant ses formules, ce qui produit un effet d'ironie, voire de ridiculisation des référents révisés.

Les mythes d'origine païenne

En accord avec le traitement ambivalent que Lejeune applique aux mythes selon leur provenance, il faut préciser que chez elle les figures de la tradition païenne – contrairement aux religieuses – comportent presque toujours des nuances positives. Son effort de mise en question du dogme chrétien l'a poussée à une laïcisation absolue de ses points de repère culturels. Après avoir démystifié les principaux rôles et récits de la

Bible, elle présente une série alternative de personnages mythiques séculaires qui –grâce à leur symbolisme originaire- peuvent agir comme le support référentiel modernisé de son utopie. Pour ce faire, elle va puiser dans la littérature grecque et latine dont elle tire un bon nombre de caractères. Pourtant, Lejeune s'intéresse aussi à d'autres sources païennes alternatives comme la tradition italo-espagnole (Don Juan).

Cet exercice de récupération des figures du classicisme profane n'est pas exclusif de sa dramaturgie. De même que la plupart des traits esthétiques et thématiques que l'on a étudiés au long de ce projet, il a ses antécédents dans l'étape d'essayiste de Claire Lejeune. Ainsi, des textes comme *Âge poétique, âge politique* ; *Le livre de la sœur* ou *Le livre de la mère* contiennent des allusions directes à des personnages tels qu'Eurydice, Antigone, Orphée, Icare et Dédale, Ariane, la Pythie de Delphes ou à des espaces comme l'Atlantide. Une fois de plus, prédominent les figures féminines. Cela répond à la volonté de l'écrivaine de mettre en valeur leurs voix, leurs discours. La continuité thématique entre le genre essayistique et le théâtre provoque un échange de ces motifs mythiques, auxquels viennent s'en ajouter d'autres (les muses, par exemple, sont mentionnées dans *Les mutants*).

Séléné, l'écrivaine suicidaire dans *Le chant du dragon* est en quelque sorte devenue l'*alter ego* fictionnel de Lejeune. Voilà un exemple de mise en abyme dans le théâtre de l'écrivaine belge. Ainsi, Séléné écrit une œuvre, *Les passeuses*, qui, tout comme la dramaturgie de Lejeune, est question

du double vertige des sommets et des profondeurs inexplorés de la conscience. D'une plongée initiatique de cette auteure grecque moderne dans le tréfonds de son inconscient, d'une rencontre entre elle et quelques mythes féminins de la Grèce antique : Antigone, Eurydice, Ariane, Phèdre, Athéna... (Lejeune, 2000 : 19)

À côté des préfigurations mythiques que sont certains des héros lejeuniens, le paganisme est présent dans cette dramaturgie au moyen des relectures subversives qu'en font les personnages eux-mêmes. Si dans le sous-chapitre antérieur on a pu constater la mordacité de la critique qu'Hélène porte sur le récit génésique, ce sera dans ce cas à Elle de décortiquer les vestiges de la mentalité phallocratique dans les récits classiques.

Cette femme s'engage dans une réflexion à plusieurs reprises sur l'histoire d'Eurydice et d'Orphée. Le musicien de l'Antiquité par excellence est, avec Don Juan et Thésée, l'un des rares exemples de mythes masculins dans le versant païen de l'univers référentiel de Lejeune. Et il y apparaît pour véhiculer une charge négative qui n'est pas d'emblée propre à la mythologie non-chrétienne. Dans *Les mutants*, Orphée apparaît comme un instrument de la machine de répression et d'anéantissement de l'identité féminine depuis les origines de la civilisation occidentale. Pour mieux percevoir les nuances d'une telle considération, il est intéressant de revenir sur ce qu'Elle en dit et ce que Lui réplique:

Lui – La parole d'Eurydice est pour Orphée le pire des désastres !

Elle – Qu'un homme se trouve enceint des œuvres d'une femme solaire, c'est tellement plus prodigieux que n'est dramatique la débandade du pauvre Orphée privé d'inspiration !

(Lejeune, 2004 : 59)

Elle – Avant l'Apocalypse, le silence des muses inspirait Orphée : on coupait la langue des femmes pour que l'homme puisse chanter. Ces temps-là sont révolus. Eurydice s'est évadée –par le fond- de *l'enfer des femmes*. Irrésistiblement propulsée en avant, elle ne se retournera pas sur Orphée. Lorsqu'il se sera sorti de l'enfer des hommes, il la rejoindra sur la route qui mène à la communauté laïque des créateurs. (*Ibid.* : 66)

Elle – Tiré par la force invincible de son *désir demeuré désir*, il rejoindra la nouvelle Eurydice sur la route du soleil. En revanche, je sais que si la vieille Eurydice n'avait pas vaincu sa rancœur, sa peur et sa pudeur pour libérer le verbe de son désir, Orphée n'aurait aucune chance de surmonter ce qui fait obstacle à la délivrance du sien. (*Ibid.* : 67)

La caractérisation d'Orphée est très similaire à celle de Georges ou Lui lui-même. Il s'agit d'un homme foncièrement imbu de sa mentalité réactionnaire et qui souffre une métamorphose qui le rapproche progressivement de la nature féminine. Tandis que Lui met en valeur la misogynie initiale du mythe, Elle préfère s'arrêter sur les aspects positifs de la cohabitation joyeuse d'Eurydice et d'Orphée réenfantés. Dans cette pièce, on célèbre la suspension du désir non maîtrisé qui était censé pousser la

femme à se retourner et rejoindre son amant. Mais on fête aussi le bond en avant fait par Orphée, qui rejoint sa partenaire dans un espace intermédiaire : celui de la poésie non-sexuée.

Dans *Ariane et Don Juan ou le désastre*, l'héroïne rappelle une autre figure mythique païenne masculine : Thésée. À la différence des échos mythiques antérieurs, la référence à l'histoire de ce personnage légendaire est explicite. C'est la narratrice, Ariane, qui la projette dans son propre récit. Celle-ci présente le bilan de son histoire à elle. Il y a un autre trait qui distingue la perspective adoptée dans la relecture effectuée par Elle de celle d'Ariane. Tandis que la caractérisation initiale d'Orphée en termes négatifs évolue et acquiert des connotations qui donnent à croire qu'il y a un espoir de conciliation avec la figure féminine, la version qu'Ariane propose de sa légende ne contient pas d'issues valables pour ce bouc émissaire du patriarcat archaïque. L'utopie y est frustrée, ce qui semble contredire l'optimisme général qui découle de l'éthique fusionnelle conçue par Lejeune.

Ce n'est pas que l'homme soit sourd à la voix de l'Autre et qu'il ait besoin d'un certain recul –de la main de la femme- pour s'en apercevoir. Ici Thésée est accusé de trahison, ce qui bloque toute intervention féminine. Le seul créneau ouvert au pardon est la justification de la faute en tant que résultat d'une volonté étrangère à lui, à savoir celle du Commandeur, de Dieu. Voyons le regard que l'Ariane contemporaine porte sur l'histoire du labyrinthe :

JUAN. J'ignore encore tout des circonstances du désastre. Comment une chose si invraisemblable a-t-elle pu vous arriver ?

ARIANE. Soudainement... Bien que le procès de l'Histoire ait commencé à s'instruire en moi juste après le meurtre du Minotaure, après la trahison de Thésée. [...] Je survécus à l'abandon en me tissant patiemment autour de cette initiale blessure d'amour –que chacune de mes passions malheureuses rouvrait et réinfectait- une mémoire consciencieuse du labyrinthe. Un jour, la vie m'ordonna de remonter le cours de cette mémoire, de la démailler jusqu'à revenir sur les lieux du crime contre l'amour. Au terme de cette longue filature, sous la trahison de Thésée, je découvrais le nom de son Commanditaire. À l'origine de mon malheur, il y avait l'implacable loi de mon père, le roi Minos. (Lejeune, 1997 : 66)

Le fait qu'Ariane écrive son autobiographie⁶³ est un témoignage de l'autonomie discursive et philosophique que Claire Lejeune exige pour les femmes. Celle-là prend en charge le procès de son intimité. C'est à elle de s'auto-retracer, sans laisser de place aux jugements externes qui d'habitude servaient de miroir dans le processus de formation identitaire féminine. En s'élançant dans ce microprojet introspectif, Ariane reprend l'un des patrons littéraires les plus intimement liés à l'écriture féminine occidentale : le récit de vie. Traditionnellement, *« l'intimité vaut comme une désignation tant du contenu de la littérature féminine, que de la forme choisie : car les*

⁶³ Car « [...] peut-être l'autobiographie est-elle le genre littéraire dans lequel on peut discerner d'une façon la plus frappante une théorie de l'écriture dans laquelle les femmes parlent d'elles-mêmes et de leur écriture. Pour étudier l'écriture féminine au moyen de l'autobiographie, on devrait examiner les concepts « auto », « bios », et « graphie » qui peuvent être considérés comme les éléments principaux d'une théorie du genre et de l'écriture féminine » (Wilson, 1990 : 617).

modes d'expressions réservés à la femme sont ceux qui n'engagent qu'elle – la correspondance, le journal intime» (Wrona, 2006 : 38). Faisant de la contrainte formelle une vertu, le personnage revendique sa capacité à dire et à se dire. Ariane valide ce qu'Elle affirmait à propos d'Eurydice, son sosie mythique : « *elle ne dépend plus de la force de son amour pour être ramenée à la vie terrestre. Elle s'aime elle-même. Elle vit par elle-même et pour elle-même. Elle est poète, elle aussi...* » (Lejeune, 2004 : 67).

Sa condition de chroniqueuse nous mène à un autre aspect fondamental de ce mythe païen chez Lejeune. Ariane est devenue l'*alter ego* par excellence de l'écrivaine. Très souvent, elle a recours à l'histoire du labyrinthe pour expliquer les difficultés de l'accès féminin à la parole publique. La pièce elle-même, de par la configuration des dialogues, est très proche de la notion de labyrinthe. En fait, la présence d'un nombre remarquable de références métatextuelles accorde aux répliques un certain effet de récursivité ou de spiralisation qui crée une structure textuelle à l'apparence de huis-clos. Dans *Ariane et Don Juan ou le désastre* comme dans *Le chant du dragon*, le théâtre parle de soi, en produisant un effet de récursivité. Prenons par exemple quelques observations de Don Juan et la théorie autour du théâtre poétique élaborée par Ariane:

JUAN. *Soudain déprimé.* Moi, l'homme des plus grandes scènes mondiales, des plus brillants spectacles, j'ignore tout de l'envoûtement qui me retient dans l'oppressante intimité de cette chambre. Silence. Cette situation d'anti-héros m'est si totalement inhabituelle ! (Lejeune, 1997 : 41)

JUAN. *Véhément*. Je suis un homme de théâtre, moi ! Et j'entends bien le rester ! (*Ibid.* : 42)

ARIANE. D'où la contradiction entre action poétique et action dramatique. [...] Que peut-il arriver lorsque le théâtre fait homme et la Poésie faite femme sont enfermés, malgré eux, dans une situation de huis-clos ? Que l'un tue l'autre... [...] Ou bien qu'ils se fassent un enfant (*Ibid.* : 49)

Et ce retour constant des personnages sur des aspects de la propre dramaturgie dont ils font partie prend une forme labyrinthique. Pour s'en sortir, Lejeune propose une issue : l'usage de la parole comme vase communicant, comme fil d'Ariane qui relie l'homme et la femme et qui fonde un principe de connaissance mutuelle. Voilà le miracle, païen, ou le coup de théâtre que Don Juan réclamait (*Ibid.* : 57) pour résoudre l'impasse patriarcale.

Dans *Le chant du dragon*, l'évocation de l'image labyrinthique se fait à travers les précisions métadramatiques incorporées au débat entre Hélène et Georges. Par exemple : « *ma pauvre Hélène, avec des idées pareilles, tu vas te faire huer par le public !* » (Lejeune, 2000 : 21). Mais le sentiment d'enchâssement et d'envoûtement des références théâtrales à l'intérieur des pièces elles-mêmes atteint son niveau maximal notamment lorsque Diego construit une esquisse de micro-drame (*Ibid.* : 31-32) pour faire le bilan de son existence sous le regard de son père. Aussi, le fait que le cadre spatial est un théâtre et qu'un texte inachevé de la dramaturge inconnue Séléné est retrouvé par Hélène y contribuent.

L'importance du concept de labyrinthe est telle que l'écrivaine s'en sert pour expliquer les conditions et les dispositions de sa venue à l'écriture. À ce propos, un fragment de *Le livre de la mère* synthétise le symbolisme qu'elle lui accorde à ce cliché classique :

Le fil rouge du récit de la naissance de ma pensée court à travers le dédale noir et blanc de mes livres, souvent à mots couverts, parfois dénudé lorsque s'y produit un court-circuit. L'infatigable Ariane a conduit Claire à cette charnière occulte de la préhistoire et de l'histoire où gisent les ossements de Lilith, ceux d'Antigone et de la Pythie. (Lejeune, 1998 : 42)

Cette citation annonce l'une des caractéristiques de base de l'identité d'Ariane dans sa version ancienne comme dans la contemporaine. C'est la médiatrice par excellence. Mais avant d'approfondir sa définition, dressons la liste des personnages qui –dans le théâtre de Lejeune- reposent sur la base d'un substrat mythique. Contrairement à la multiplicité de figures aux échos bibliques, les réminiscences païennes sont plus restreintes. En fait, elles ne sont qu'au nombre de deux : Ariane et Don Juan, son partenaire. Pourtant, le caractère réduit de l'éventail ne doit pas nous induire à erreur. L'un comme l'autre constituent des entités mythiques et symboliques très puissantes dans la dramaturgie de Claire Lejeune. Sans eux, il serait vraiment difficile de comprendre son évolution. Ils apparaissent notamment dans la pièce homonyme *Ariane et Don Juan ou le désastre* et ils constituent l'exemple le plus réussi du goût de Lejeune pour le brassage de différentes traditions mythologiques.

a.- Ariane

« *Dans la mythologie grecque, Ariane est, tour à tour, initiatrice du héros, amante abandonnée, épouse d'un dieu, et, plus que tout, une indéfectible amoureuse* » (Renard, 2006 : 78). Mais la femme éclectique, multidisciplinaire, qu'elle est incarne davantage l'embryon de ce qui est devenu l'un des archétypes féminins les plus consolidés en Occident : la fileuse. Suivant la tendance cixolienne préalablement observée, Lejeune « [...] *adopte des figures féminines mythiques [...], dans le but de les réinterpréter comme une personification positive de la créativité féminine* » (Dobson, 2002: 104). À mi-chemin entre le rôle des Parques et celui de la Pénélope homérique, Ariane utilise le fil pour guider l'homme à travers le labyrinthe, pour le sauver du Minotaure, pour le rattacher à elle. Le rapport presque primaire, imagé, qu'elle entretient avec la filature pousse Lejeune à en faire un symbole moderne de la « *pensée tricoteuse au seuil de l'hiver* » (Lejeune, 1993 : 10), c'est-à-dire de l'inépuisable activité intellectuelle, davantage intériorisée, de la femme à l'insu des limitations que la société phallocratique lui imposent.

Il s'agit d'une « filature » de *soi*, c'est-à-dire qu'Ariane s'arroe une identité, une citoyenneté procréés. C'est le caractère textuel de sa prison qui souligne l'importance de l'écriture dans le travail de destruction qui préparera la voie vers un nouveau monde. (Bouwer, 1997 : 97)

Pour Lejeune, c'est la représentante par excellence de la capacité créatrice de la femme, une productivité qui dépasse de beaucoup le domaine de la biologie. Tel qu'on

l'a déjà constaté, les héroïnes féminines du théâtre lejeunien fonctionnent comme des entités véhiculaires d'un sémantisme alternatif. En prophètes profanes, elles annoncent la chute du patriarcat et l'avènement de l'ère androgyne. Elles écrivent pour accorder une dimension supplémentaire à leur message utopique, mais aussi pour mieux cerner leur intimité. L'écriture est le support privilégié de la philosophie, de l'ontologie. Ariane en est un très bon exemple. En fait, le début de la pièce la surprend empoignant une plume, et s'interrogeant sur les dérives de la mythologie traditionnelle. Dans la révision contemporaine que Lejeune fait de ce mythe, Ariane a donc changé le fil qu'elle dénouait contre le matériel de l'écriture. Elle écrit pour relier « [...] *sans les confondre tous les âges et tous les sites de [sa] mémoire, créant entre eux le réseau de présence à soi dont elle s'irrigue* » (Lejeune, 1998 : 285). Elle y tient :

JUAN. Bonsoir, vous écriviez ?

ARIANE. Ma vie ne tient qu'au fil de l'écriture.

JUAN. *Curieux, il s'approche d'elle.* Une lettre d'amour ?

ARIANE. *Comme se parlant encore à elle-même.* Un dialogue avec moi-même. Interminable...

(Lejeune, 1997 : 22)

Elle est devenue la poétesse de la nouvelle ère. Elle réunit donc deux conditions primordiales au temps de la crise du patriarcat : elle est femme et écrivaine. Car,

rappelons-nous, Claire Lejeune accorde un rôle prééminent non seulement aux figures de l'altérité mais surtout à la poésie dans le passage de l'idiosyncrasie patriarcale à celle de la fraternité. Au plus pur style de Rimbaud, elle fait appel à la lyrique, à la portée libératrice de l'expression intime comme moteur de la réhabilitation psychosociale. La dignification des *outsiders* en Occident passe par la récupération de la poésie, cette autre exclue du canon platonicien. « *Pandore/ Ève, porteuses du mal, sont remplacées par Ariane, inauguratrice de la fratrie* » (Bouwer, 1997 : 98). L'Ariane que présente ce théâtre est donc la pionnière de cette utopie.

Par quelles étapes faut-il passer pour que « la fratrie », cette valeur absolue pour Antigone, se réalise? Qu'est-ce qui préparera le retour d'Antigone dans la Cité? [...] Il faut détruire cette Cité tout en instaurant de nouveaux chantiers, deux entreprises qui s'accompliront simultanément. C'est Ariane qui inaugurer ce travail. (Bouwer, 1997 : 97)

Si dans la formulation classique du mythe grec Ariane assume un rôle de dépendance vis-à-vis de Thésée, mue par l'amour qu'elle ressent, chez Lejeune elle semble avoir atteint le seuil de l'ataraxie. À l'insu de Juan, Ariane s'est éveillée à sa subjectivité. Et, « [...] dès que l'« objet » commence à se percevoir comme un sujet, ce sont les fondements mêmes de la maison qui sont ébranlés » (Smart, 1988 : 23). Ce n'est pas qu'elle rejette le désir, la passion, mais elle a réussi à les maîtriser. Son amour physique, charnel, s'est métamorphosé en un amour certainement sublimé, celui qu'elle adresse au frère, dont la nature est complémentaire de la sienne. Et ce sentiment n'est

plus inégal comme dans le récit antique, mais symétrique. Ariane et son frère –incarné par Don Juan- vont être finalement capables de se chérir réciproquement, de fusionner. Car « *la relation du blanc et du noir en voit de toutes les couleurs, dans le grand jeu de l'amour l'après-midi...* » (Lejeune, 1997 : 84).

Cet amour fraternel joue ici le rôle du fil doré dans la légende. Chez Lejeune le labyrinthe n'est plus réel, mais imagé. C'est celui-ci des contradictions internes des femmes et des hommes. À son avis, « *il n'y a d'issue à trouver qu'au cœur du labyrinthe et c'est la quête même de l'issue qui le rend habitable* » (Lejeune, 1993 : 124). La démarche d'Ariane est d'aider Don Juan à la connaître, donc à se connaître car il faut qu'il ait accès à la quadrature de la sexuation humaine conçue par Lejeune. En fait, « *c'est l'ouvrage de la sœur, d'éveiller le frère à lui-même* » (Lejeune, 1997 : 84).

Si dans le récit mythique Ariane est la sauveuse de Thésée, dans cette pièce de théâtre elle joue un rôle encore plus remarquable : celui de la passeuse. Elle incarne la force médiatrice entre l'homme ancien et l'homme nouveau. Au lieu de le protéger tout court en garantissant sa survie, elle fournit à Don Juan les ressources symboliques pour qu'il puisse vivre en plénitude. « *Ariane va guider Don Juan* », comme le dit Marie-France Renard (2006 : 78). La femme païenne s'est proposé de conduire son partenaire à travers le labyrinthe de la mémoire. Ensemble, ils récupéreront la conscience non hystérisée, c'est-à-dire non maculée par les idées reçues de la phallocratie. Le chemin sera long et difficile car « *le passage de midi est un passage à vide. La passeuse, d'une rive à l'autre, c'est la mort du désir. Il faut consentir à partager sa barque* » (Lejeune, 1997 : 83).

b.- Don Juan

Don Juan est le mythe païen le plus développé dans le théâtre de Claire Lejeune. Si d'habitude elle s'est inspirée de la tradition antique grecque et latine, dans ce cas elle a emprunté l'un des clichés les plus remarquables de la tradition méditerranéenne. Les origines de cette légende sont quelque peu diffuses et on peut les situer en Espagne comme en Italie, en France comme en Allemagne. Sa version moderne correspond *grosso modo* à celle fixée par Tirso de Molina dans sa pièce *El burlador de Sevilla* (1630). Pourtant,

il s'est tellement métamorphosé qu'on ne le reconnaît pas toujours immédiatement. Est-il le jeune homme espagnol qui, à l'abri de l'obscurité, monte dans la chambre de la jeune fille noble qu'il est sur le point de trahir ? Est-il ce noble français qui ravit deux filles en même temps ? Ou cet amant italien qui jette son verre par-dessus son épaule après avoir chanté une sauvage et sensuelle aria ? Ou ce beau mais rêveur Allemand à la recherche de la femme qu'il posséda une fois dans ses rêves ? (Weinstein, 1959 : 5)

Les visages de Don Juan sont donc multiples, mais elles sont toutes reliées par un patron de conduite commun : la manipulation qu'il exerce sur les femmes. Il les séduit dans le but d'en tirer profit, ce qui fait d'elles de simples instruments. Don Juan incarne la figure du Sujet patriarcal qui réduit la femme au statut d'objet, en lui déniaient son accès à la subjectivité, à son moi. Il s'érige en procureur de l'identité féminine, qui n'est légitimé qu'à travers son regard complice. Le mythe baroque le présente comme

un héros de la masculinité exacerbée suivant la perspective patriarcale. C'est l'homme charmant par excellence. Sa position dominante face aux femmes crée un déséquilibre dans le récit, qui tend à percevoir celles-ci comme des victimes passives du charme de Don Juan. Il n'y a pas d'issues pour elles. Elles n'ont pas le choix car c'est l'homme qui maîtrise les temps de la séduction.

Compte tenu de cette charge symbolique, Lejeune reprend le mythe pour le réviser de fond en comble. Cependant, l'intérêt qu'elle lui porte n'est pas exclusif. La diffusion des aventures de Don Juan est telle que de nombreuses réécritures de la légende sont parues rien qu'au XX^{ème} siècle. Le champ littéraire belge en est particulièrement riche. Prenons en guise d'exemples les œuvres : *Don Juan ou les Amants chimériques* (Michel de Ghelderode, 1928), *Le Burlador* (Suzanne Lilar, 1945) ou *Don Juan* (Charles Bertin, 1947). Même Albert Camus y a eu recours dans sa formulation de l'absurde. Son essai *Le mythe de Sisyphe* (1942) décerne tout un chapitre au décortiquage des motivations lointaines de la conduite donjuanesque et du rapport que cette-ci entretient avec l'amour.

Où repose alors l'originalité de Lejeune ? Elle découle de la perspective méthodologique qui inspire sa critique du mythe. L'écrivaine belge s'en sert pour compléter le contenu philosophique et engagé de la pièce de théâtre. Don Juan intériorise les dispositions socioculturelles qui fondent la pensée phallocratique occidentale. Il fait de la rationalité son drapeau, sa devise est le mépris de l'autre (à travers l'ironie qu'il utilise). La façon dont il se conduit vient à approfondir le fossé entre l'homme et la femme, qu'il semble regarder de haut. Il tente de tirer profit de sa théorique prééminence. Et dans la logique du mythe, il l'aurait obtenu si Ariane n'était

son contrepoint théâtral. Elle le regarde d'un œil méfiant. À ses yeux, il est suspect d'être le complice de Dieu, son émissaire païen. Le charme qu'il déploie dissimule son horreur de l'amour au sens propre du terme. Car Don Juan est censé perpétuer le rapport des genres institué lors de la punition de la femme édénique. Il semble tuer l'amour au nom de la divinité car « où Dieu règne, l'amour manque ». Voyons l'analyse que l'auteure elle-même fait de ce lien –recueillie par Martine Renouprez (2005b : 279)-:

Don Juan est la réplique de Dieu, du pouvoir, du père, si tu veux. C'est le père qui commande, mais une fois que le père a disparu, du fait de la présence d'Ariane, ils doivent réinventer la relation amoureuse.

Pourtant, ce premier aperçu que l'on a de la version lejeunienne du mythe est nuancé par la suite. Il ne représente plus l'expression culminante de la masculinité. À la lumière du féminisme, le héros est démuné de sa puissance. Il est humanisé. Comme dans le cas de Thésée ou d'Orphée, le mâle est à l'origine une entité négative, mais, cette fois il aura le droit d'évoluer, de changer de nature. Si d'abord il correspond au modèle de l'individu misogyne qui dit préférer les femmes à tout et qui n'est en somme qu'un grand narcissique qui se sert des autres comme miroir, il progresse vers la remise en question de son propre moi. Le troisième acte est inauguré par sa crise identitaire, que seule Ariane peut résoudre au moyen de ses réponses rassurantes :

JUAN. [...] Ces choses étranges qu'elle m'a révélées, je ne pourrai plus jamais faire comme si je ne les avais pas entendues. *Silence*. Être atteint en plein cœur par la vérité d'une femme nous ferait-il perdre notre pouvoir ? Est-il possible que le conquérant s'effondre si la statue du Père se brise ? Faut-il comprendre que c'est... notre misogynie qui nous durcit de la tête aux pieds, qui nous fait... bander ? *Dans un cri*. Ce serait épouvantable ! (Lejeune, 1997 : 71)

Une fois éveillé au caractère réactionnaire de sa pensée et de ses actes, il ne lui reste que de revenir sur ses pas. Et cette transformation viendra de la main d'Ariane, sa partenaire. C'est elle qui est chargée de briser la Statue de l'homme de pierre. Elle opère cette rupture en frustrant symboliquement l'attribut principal du mythe masculin : la capacité de séduire. Au fur et à mesure qu'Ariane le repousse, il initie un mouvement de repliement. Les approches et les attaques du début cèdent la place à la reconnaissance timide du lien d'amitié entre l'homme et la femme. « *Sans toi, jamais je n'aurais eu le courage de passer à travers la peur de me perdre...* », dit-il (Lejeune, 1997 : 84). On peut ainsi percevoir chez Don Juan une succession de natures ou de masques qui correspondent à ses stades évolutifs. Stimulé par Ariane, l'homme réactionnaire initie le lent démantèlement de la raison patriarcale.

JUAN. Il se reprend, se redresse. Si la statue s'est brisée dans votre imaginaire, vous oubliez que dans le mien, elle est toujours debout !

ARIANE. C'est vrai, mais ce qu'il y a de changé, c'est votre rapport à elle. Vous saviez déjà que le colosse de pierre a une main de fer, vous saurez

maintenant qu'il a des pieds d'argile. C'est la statue intérieure qui fait le héros !

En vous, elle est irrémédiablement fêlée.

(Lejeune, 1997 : 65)

La transition est accomplie vers la fin du dialogue. C'est alors que Juan montre sa dernière version, sa peau définitive, qui est la plus aseptique et la plus proche de celle de l'homme à venir vers lequel il est en train de s'acheminer. À l'heure de la tombée du rideau, il ne lui reste qu'une étape à franchir. La fin est ouverte. L'espoir de l'accomplissement du processus de renouvellement chez Don Juan est suspendu, mais sa garantie est l'amour fraternel qu'Ariane lui témoigne.

ARIANE. L'homme gris est effectivement resté, non pas mystérieux, mais comme... en suspens dans ma pensée. Impensé, sinon impensable...

JUAN. Qui est-ce ?

ARIANE. Je crois que c'est personne. En personne.

JUAN. Personne en personne ?

ARIANE. L'homme nu. L'homme sans nom. Sans renom. [...] Le temps de se renaturer. Changer l'homme gris en homme vert, cela peut prendre quelques années, ou quelques siècles... [...]

(Lejeune, 1997 : 87)

Dans son ensemble, le mythe de nouvelle génération qu'est l'histoire d'Ariane et de Don Juan remplace celui d'Adam et d'Ève. Ils sont le couple symbolique de l'humaine utopique chez Lejeune. Et ils sont unis par le partage du Verbe, qui n'est plus réservé en exclusivité à l'homme. « *Ariane et Don Juan découvrent l'un par l'autre que la plus radieuse jouissance de l'amour s'éprouve dans l'enfantement de son verbe* » (Lejeune, 2006b : 89). Entre eux il n'y aura pas de place pour la censure ou la dénonciation bibliques car la statue du Commandateur –Dieu– est brisée. De façon très clairvoyante, Ariane exclame : « *nous sommes les orphelins de la Statue, Juan. Il nous faut inventer l'après-guerre des sexes* » (Lejeune, 1997 : 83). L'avenir leur appartient.

La religion et son rôle légitimateur de l'ordre patriarcal, le laïcisme, la sexualité et l'homosexualité, le désir féminin, la maternité et la paternité, l'angoisse de l'écrivaine, l'amour, l'art, l'éthique et le civisme sont quelques-uns des multiples fils thématiques tissant le macro-cadre argumentatif que sont les mythes chez Claire Lejeune. Y cohabitent des sujets directement reliés à une certaine pédagogie de la pensée fraternelle et avec d'autres qui la concernent de façon tangentielle (tel est le cas des réflexions autour de la condition de poète et les processus de la création artistique). Le mixage des motifs religieux et profanes et leur relecture critique opèrent une déconstruction des sources culturelles occidentales. Car, comme l'explique Ariane, « *on dit en effet que les mythes païens et les mythes chrétiens ne peuvent se rencontrer sans mettre l'ordre mental en péril* » (Lejeune, 1997 : 25). La réalité autre, la pensée divergente et la récupération de l'hétérogénéité dans la perspective y sont exaltés. Non en vain, comme le disait Antonin Artaud,

les réponses à trouver pour le futur d'un art ou d'une culture en crise exigent, paradoxalement en apparence, un *retour* aux origines, qui se fait souvent *détour* par l'Autre –celui qui est resté près des sources. (Borie, 1989 : 8)

Et mot à mot, le théâtre de Claire Lejeune semble se plier exactement à ce message. Son voyage en amont de la mémoire fusionne les vestiges de la proto-littérature occidentale avec la revendication d'une ontologie alternative fondée sur les valeurs de la différence joyeuse. Son utopie personnelle est faite de la revendication de l'« autre » comme moteur de l'action. L'Autre renvoie aux traditions bibliques oubliées comme il rappelle le tiers exclu dans la dialectique sociale. C'est le refoulé de l'Histoire, du Verbe. Et la nature subversive de l'expression mythique chez Lejeune cherche à le mettre en avant, à le légitimer et à le dignifier. L'intériorisation de cette didactique de l'altérité est à la base du progrès vers un nouvel ordre social bâti sur l'équilibre dans les rapports interpersonnels.

CONCLUSION

Des contextes aux textes : pour une herméneutique du théâtre de Claire Lejeune

À la lumière des analyses textuelles et contextuelles présentées au long de cette thèse, il est nécessaire de revenir sur nos pas et de prendre du recul par rapport aux dispositions mises en relief. Le but est simple : il s'agit de chercher à appréhender la valeur –en perspective- que les propositions de Claire Lejeune détiennent. Après avoir étudié en détail le rapport de l'auteure et de sa dramaturgie par le biais de son intervention dans le champ littéraire belge et dans le féminisme francophone et avoir cerné de près la matière esthétique et thématique de son théâtre, il faut maintenant essayer de formuler une interprétation globale du théâtre lejeunien.

La méthodologie utilisée –celle de la sociologie littéraire de Bourdieu, de Passeron, de De Saint-Martin et tant d'autres- enlève ici toute tentation d'évaluation sur les œuvres qui constituent le corpus de ce travail de recherche. Contrairement à la tendance positiviste, formaliste ou structuraliste, on n'a pas envisagé la qualité ou le mérite des propositions dramaturgiques de Claire Lejeune en fonction d'une série de

paramètres endogènes ou exogènes aux textes. La démarche sociologique a inspiré la mise en valeur des cadres de production et de création, qui devancent l'analyse conclusive sur les matériels choisis. J'ai tenté de fournir des aperçus, de tracer des lignes qui tissent les matrices de l'interprétation personnelle que l'écrivaine fait du théâtre. Car cette thèse ne parle pas de celui-ci en tant qu'un *constructuum* autonome, isolé, mais comme une réalité fluctuante qui évolue entre des conditionnements de diverse nature.

J'ai cherché à démystifier la dramaturgie de Lejeune comme un fait socioculturel. L'analyse en termes de l'économie du marché des biens symboliques à travers des facteurs idéologiques, philosophiques, culturels, linguistiques, symboliques ; offre une distance critique nécessaire –mais qui n'est pas toujours facile à garder, étant donné la densité des textes eux-mêmes.

Pourtant, le décortilage des structures et des superstructures affectant la production dramatique de l'écrivaine belge exige la détermination d'un espace mitoyen qui relie ces deux instances. Contrairement aux conceptualisations formalistes et structuralistes, aucune d'entre elles n'est prééminente. L'œuvre n'est envisagée que dans sa dimension d'objet social, de même que l'artiste ou l'intellectuel(le) ne l'est qu'en fonction de ses rapports avec son milieu. C'est pour cela que les deux sous-chapitres initiaux (1.1 et 1.2) –décrivant les dynamiques générales du théâtre féministe francophone et de la littérature belge- ne fonctionnent pas comme une introduction. En fait, ces rubriques ne font pas l'état de la question mais en font déjà partie.

Suivant la méthodologie sociologique, il est difficile d'envisager une étude du corpus théâtral de Lejeune qui n'accorde au contexte d'autre valeur que celle de repère

socio-chronologique. La proximité avec certains cercles de producteurs culturels, le tissage de relations interartistiques –soit d’entente, soit de mésentente- ou la prise de position par rapport aux « prédécesseurs » et aux « successeurs » font partie de cette sphère externe à l’acte de l’écriture lui-même. Le rôle public adopté par l’auteure montoise laisse une empreinte sur sa conception littéraire. Et celle-ci est un instrument puissant de prise de position.

D’autre part, les réflexions portant directement sur les caractéristiques textuelles et thématiques ont été très souvent nuancées par des références à des courants esthétiques et philosophiques avec lesquelles elles entretiennent des liens de parenté. Parallèlement, certains commentaires visent la mise en valeur des motivations stratégiques qui ont pu pousser Lejeune à manier une certaine ressource expressive, à l’emprunt de motifs d’autres systèmes culturels et à opérer les nombreux choix exigés par l’élaboration de chacune de ses pièces. Rien n’y est arbitraire, à commencer par le genre littéraire dramaturgique.

Claire Lejeune s’est souvent présentée comme une artiste autodidacte, mais elle n’est e rien une intellectuelle naïve. Elle est d’ailleurs consciente que la venue à la littérature a toujours été, est et sera, plus qu’un acte créatif. C’est un bond en avant vers l’insertion dans un engrenage de grande magnitude où les principes idéologiques, artistiques, tactiques, économiques et symboliques s’entremêlent. Sa pratique de l’écriture théâtrale en témoigne. Respectant la procédure bourdieusienne qui soutient le besoin de saisir la particularité à travers la généralité et vice-versa, j’ai présenté les caractéristiques textuelles essentielles pour une approche approfondie de cette dramaturgie. La perspective holistique de ce projet est inspirée par le désir de contribuer

à l'illustration de la poétique théâtrale de Claire Lejeune, c'est-à-dire d'esquisser une autre dimension de son éthique artistique.

Une fois étudiés les textes et leur contexte, il ne reste qu'à verbaliser, qu'à mettre noir sur blanc, les fils subtils qui les relient. Il faut tenter de clarifier la valeur que la production théâtrale a non seulement dans le parcours littéraire de Lejeune, mais surtout dans son processus de formation et de projection d'une identité intellectuelle différente et définie. Les sujets, les formes, les intertextes et les métatextes jouent un rôle non négligeable. Leur rôle a été déterminé au cours des chapitres de ce travail de recherche. Il est temps maintenant de les réunir et de les systématiser pour mieux appréhender leur portée.

Après avoir obtenu un capital symbolique plus que remarquable au moyen de ses chefs-d'œuvre essayistiques, Claire Lejeune a franchi le seuil de la dramaturgie. Sa position d'intellectuelle connue et reconnue (jouissant même d'une place de prestige dans l'Académie belge) en a enlevé toute urgence distinctive. L'expérience théâtrale chez elle ne recouvre pas l'apparence d'un manifeste, d'une déclaration d'intentions artistiques. Ce n'est qu'un autre versant alternatif d'une littérature dont le nucléus essentiel (la matière philosophique, les motifs et les clichés évoqués au long du deuxième chapitre de cette thèse) reste invariable.

Le schéma dialogué comporte un revêtement esthétique qui renouvelle son écriture. Loin de se plier à la seule pratique du genre qui lui a procuré le plus grand succès, elle a continué sur le chemin de la diversification. L'aisance de sa position systémique lui a servi de protection, de bouclier, face à l'échec, et enfin lui a accordé aussi une marge sensiblement supérieure sur le plan de l'innovation. Le fait de jouir

préalablement d'un taux remarquable de prestige dans son milieu a en quelque sorte mitigé la tension inhérente à la présentation d'une proposition rupturale, subversive. Le support d'autres professionnels de la scène et l'encouragement de critiques et de metteurs en scène comme De Decker ou Marc Quaghebeur y a aussi contribué.

Son entrée dans le domaine du théâtre ne semble pas procéder d'un désir d'augmenter le capital symbolique obtenu jusque-là (même si probablement cela y a contribué, notamment grâce à ces réseaux de collaborations eux-mêmes). À mon avis il s'agit plutôt du résultat d'une recherche personnelle. La scène a le pouvoir de rendre plus vivante la pédagogie qu'elle tente de faire de l'utopie post-patriarcale. Cette perspective est apparentée à d'autres propositions artistiques engagées. Dans le chapitre 1.2 on a exploré des témoignages de l'effervescence de la dramaturgie féministe francophone des deux côtés de l'Océan Atlantique. Notre écrivaine s'insère dans cette masse rassurante de créatrices qui ont cherché à se procurer des mécanismes plus frappants, plus performatifs, d'expression.

Lejeune y puise abondamment. Elle manie très souvent des habitus théâtraux tirés de ce micro-champ littéraire qu'est le théâtre des femmes. Comme on l'a constaté, il y a chez elle des traits thématiques et formels qui renvoient à des pièces des années '70 et '80, en plein essor de la scène féministe. L'emprunt de mythes et de clichés antiques, la révision des matériels tirés de l'histoire biblique en sont de bons exemples, tout comme le brassage de genres (essayistique et dramatique, poétique et dramatique) qu'elle y opère. En fait, sa pratique d'un symbolisme discursif bâti sur la base de la métaphore et de l'allégorie n'est pas très éloignée des formules de littérature engagée que l'on a analysées dans le chapitre 1.1. De ce point de vue, ses pièces ne diffèrent pas

trop de celles de Denise Boucher ou de Nicole Broussard. Si elle explore la double nature de ces figures de style c'est en grande mesure parce qu'elle s'est inspirée des solutions textuelles des vagues féministes transatlantiques.

D'autre part, elles partagent un même objectif : la mise en valeur de la subjectivité féminine. Pour cela, Lejeune comme nombre de dramaturges féministes ont choisi de réviser et d'actualiser la tradition antique -qu'elles associent le plus souvent à la prééminence du regard masculin objectivant la femme-. La modernisation du substrat culturel qui a fondé le patriarcat occidental leur est commune. Même si elle n'est le fruit d'aucune convention explicite, cette convergence autour d'une série de notions comme la maternité, les rapports de force, le silence féminin, etc. contribue à donner de la cohésion à ce vaste groupe de femmes qui font du théâtre dans l'espace francophone. Et cela renforce leur capital symbolique.

Les contacts directs avec des écrivaines québécoises s'y font sentir, mais aussi le substrat des lectures privées et des influences culturelles, voire intellectuelles, de Lejeune. Bien que je n'aie pas pu vérifier l'existence d'un lien personnel avec l'écrivaine franco-algérienne Hélène Cixous, j'ai remarqué à maintes reprises la proximité de leurs perspectives et cela non seulement en ce qui concerne le drame, mais aussi l'essai ou la philosophie ontologie. Toutes les deux, elles se sont intéressées à l'étude de la métaphore paternelle. Toutes les deux, elles ont façonné un schéma discursif très dense, touffu et hermétique, plein de clins d'œil à leurs référents artistiques et métaphysiques.

Questionnée sur ces ressemblances, l'auteure montoise les aurait peut-être attribuées à sa notion –tant chérie par elle- de la mémoire prénatale que les êtres

humains sont censés partager. Je dirais plutôt que l'influence cixolienne est encore de nos jours incontournable pour tout(e) producteur(e) culturel(le) engagée pour la cause féministe et qui essaye de porter sur la scène un discours revendicatif. Elle a été la grande pionnière et la figure du théâtre au féminin non seulement à l'époque déjà lointaine de son boom en Occident, mais –et c'est ce qui est le plus important- à présent. Elle est un point de repère pour les écrivaines de plusieurs générations. Même si leur début littéraire a été à peu près simultanée, Claire Lejeune représente chronologiquement la continuité de la dramaturgie de Cixous.

Cette productivité de la projection sur la scène féministe internationale n'a pas empêché des collaborations avec des agents culturels belges. Comme on l'a vu, la scène théâtrale en Belgique a toujours joui d'une certaine promotion face à l'avancée du canon parisien. La préservation d'une dramaturgie propre, au-delà des tendances et de l'évolution des habitus importés de la France, lui a servi de bannière. Et cela débouche de nos jours sur une certaine effervescence de la dramaturgie en Belgique à travers la promotion d'initiatives locales et de la scène alternative. L'écrivaine consacrée qu'était Claire Lejeune lors de ses premiers contacts avec ce genre a largement profité de ce cadre socioculturel.

s'est entièrement réalisé en B où l'ensemble de ses pièces

Contrairement à ses essais, le théâtre de Lejeune s'est entièrement réalisé en Belgique, où l'ensemble de ses pièces a été publié. La collaboration avec des maisons d'édition spécialisées (*Lansman Éditeur*) ou de petites dimensions (*Éditions de l'Ambedui*), ainsi qu'avec des publications périodiques (*Les cahiers internationaux de symbolisme*) sont le contrepoint à la large diffusion chez *Éditions Luce Wilquin*. En

général, elle est restée dans le champ de la production restreinte, tirant des éditions limitées de ses œuvres. Le peu d'impact médiatique, public, que cette stratégie lui a procuré a été compensé par un profit de type symbolique. Car en effet, le travail en dehors des cercles de grande diffusion lui a permis d'incorporer une valeur supplémentaire à sa dramaturgie, celle qui détient la littérature issue d'un certain « intérêt pour le désintérêt », comme le disait Pierre Bourdieu. Elle a largement cultivé l'apparence d'un théâtre amateur, fait de l'association spontanée de l'écrivaine et d'autres intellectuels comme Frédéric Dussenne ou Monique Dorsel.

Claire Lejeune s'est implicitement postulée en nouvelle-venue au théâtre, en s'assimilant à la masse de jeunes producteurs qui dans les dernières décades ont peuplé le panorama belge. Elle a cherché un équilibre entre le taux de capital cumulé au long de son parcours intellectuel –qui devrait la placer dans une situation de centralité au sein du champ théâtral belge- et le rabaissement de son statut d'écrivaine consacrée pour mieux se nourrir de la condition d'agent culturel périphérique.

La tension vers le sommet de la hiérarchie dispensatrice du pouvoir symbolique motive une tendance majeure à la subversion des dispositions systémiques, c'est-à-dire les *habitus*. Et le substrat critique de la théâtralité lejeunienne partage cette intentionnalité, bien que poussé par un but plus idéologique que stratégique, dans ce cas. Même si elle n'est pas mue par l'anxiété différenciative, Claire Lejeune a adopté une solution dramaturgique qui relie des formes et des contenus de façon assez peu conventionnelle (par rapport au champ littéraire belge).

Si dans le domaine structurel le théâtre de Lejeune est le résultat d'un équilibre constant entre des valences de signe opposé (entre la large diffusion et celle plus

restreinte, entre la place de mérite conquise à l'aide de la pratique d'un autre genre et l'étiquette de débutante dans la dramaturgie, à mi-chemin entre deux champs culturels), le plan strictement littéraire ne l'est pas moins. Dans ses pièces, l'écrivaine a mis en place une cohabitation harmonieuse d'aspects renvoyant à un certain purisme théâtral et d'autres mécanismes qui rappellent l'étalement du texte opéré par des courants de pensée si divers que l'Existentialisme ou le Poststructuralisme. Le respect de la tripartition classique, le recours à la figure du revenant au plus pur style shakespearien, le ton déclamatoire et rhétorique propre de la scène gréco-romaine ou la typification des personnages sont des traces de la première tendance. À l'opposé, on retrouve la suppression des péripéties au sens traditionnel, la simplification des annotations scéniques et l'extrême poétisation du discours.

L'étude de ces jeux d'oppositions me pousse à qualifier le théâtre de Claire Lejeune d'écriture holistique. Au moyen de celui-ci, elle vise l'universalité, la totalité. Elle rêve de tout embrasser et de tout brasser sur le plan des formes comme sur celui des contenus. Elle n'épargne pas la complexité de sa pensée comme elle n'introduit pas de modifications dans son idéogramme car chacune des pièces reproduit en détail la progression de l'homme et de la femme au tournant de la Posthistoire.

Elle emprunte le modèle du patchwork pour le transposer sur le plan du drame. Ses pièces semblent être le produit de l'addition de nombreuses retailles qui, d'emblée non-connexes, viennent faire sens. L'identité, l'usage public de la parole, la pratique artistique, la métaphysique, etc. s'y superposent. L'ensemble des motifs thématiques repérés au cours de cette thèse représente l'essence permanente de l'écriture de Lejeune, celle qui reste tandis que les personnages qui en parlent ou qui la préfigurent souffrent

sur scène une catharsis profonde. Le recours au métalangage n'est qu'une formule pour rapprocher et incorporer le récepteur des pièces à ce processus transformationnel. Au long de ce travail, j'ai cherché à dévoiler à quel point –et je cite l'auteure- le théâtre qu'elle a conçu est une réalité « *où chaque spectateur, chaque spectatrice se sente reçu, non pas en voyeur, mais en voyant, participant à la métamorphose* » (Lejeune, 1997 : 42).

Le théâtre est donc l'esquisse, l'hypothèse qui réalise de façon matérielle l'utopie philosophique que l'auteure a conçue. Elle y réunit des influences esthétiques éloignées, des sujets plus propres de l'essai et des systèmes de définition spatio-temporelle et des personnages à plusieurs niveaux. C'est la transposition sur le plan de la scène du discours en faveur de l'hybridation de la nature humaine, qui n'est qu'une allégorie magnifique du partage de la connaissance et des sources de pouvoir symbolique et réel. La dimension imagée de son théâtre lui permet de présenter le procès à l'ontologie patriarcale qui fait de l'individualité son étendard. Les jeux d'oppositions, l'équilibre entre le silence et la parole incarnent la richesse des perspectives qui, d'après Lejeune, doivent intervenir en une société post-patriarcale.

Au lieu de mettre en avant le discours féminin en exclusivité, elle a cherché à incorporer les voix de la subjectivité dominante : la masculine. Celle-ci est le contrepoint nécessaire qui nuance et qui demande des précisions sur les aspects les plus hermétiques de la pensée de la femme. Les héros lejeuniens enlèvent la tentation d'imposer aveuglement la discipline féministe. L'altérité y triomphe de l'unité, mais toujours à travers un processus lent de rapprochement et de découverte mutuelle.

Chez Lejeune il n'y a pas de place pour les dialectiques pures. Chez elle, il n'y a pas de vainqueurs ni de vaincus. L'homme comme la femme triomphent de l'imaginaire phallocratique. Elle dresse des voies de passage rassurantes. Paradoxalement, le tiers est l'élément privilégié de la quadrature symbolique de l'identité humaine (faite de la récupération de la nature autre estompée par la sociodicée de la sexuation). Le dialogue théâtral est une littérisation du dialogue social. Et le caractère universel de la condition humaine que détiennent les personnages contribue à matérialiser, à personnifier enfin les notions abstraites qui sont à la base de cette particulière ontologie. Le théâtre est l'expression paroxystique du programme idéologique tracé dans les œuvres essayistiques de Lejeune. C'est l'essai corporalisé.

Entre la performance et la poésie, cette dramaturgie semble se passer de toute tentative de classement. Elle est difficile à systématiser en un projet de recherche aux dimensions limitées comme celui-ci. Le caractère kaléidoscopique et la multiplicité d'influences et de confluences qui s'y produisent fournissent des matériels qui dépassent la capacité d'une thèse de doctorat. La débordante créativité de Claire Lejeune menace de frustrer l'ambition de rationalisation qui guide mon esprit critique de théoricienne de la littérature.

C'est pour cela que je préfère aujourd'hui présenter mes analyses comme une première approche de la question. C'est le résultat du débroussaillage exhaustif des dispositions générales et particulières qui ont une incidence sur la production théâtrale de Lejeune. Pourtant, je suis pleinement consciente que chacun des sous-chapitres de cette thèse pourraient faire l'objet de nombreux développements. Le manque d'une

bibliographie critique spécifique qui légitime les observations que je fais exige un effort explicatif supplémentaire.

Il s'agissait de faire une contribution à l'herméneutique d'un corpus à peu près vierge. Les liens intertextuels que Claire Lejeune a tissés entre ses œuvres m'a permis de compléter mes intuitions à l'aide des théorisations notamment de Renouprez, Bajomée ou De Decker. J'espère avoir contribué non seulement à la connaissance de ce théâtre, mais surtout à sa reconnaissance. Cette esquisse de la poésis dramaturgique de Claire Lejeune devra être révisée et augmentée au fur et à mesure que ses manuscrits inédits soient réunis, édités et publiés.